МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ім. В.Г.КОРОЛЕНКА

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ЦЕНТР УПРАВЛІННЯ
ОСВІТИ ХАРКІВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ

ІВАН ФРАНКО І НАЦІОНАЛЬНЕ Й ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ.
До 150-ї річниці від дня народження

Матеріали науково-практичної конференції
18 травня 2006 р.

ХАРКІВ ХДНБК 2006

УДК 821.161.2(082)
ББК 83.3 (4УКР) 1 Франко
І 18

Іван Франко і національне й духовне відродження України. До 150-ї річниці від дня народження: Матеріали наук.-практ. конф. 18 трав. 2006 р. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г.Короленка. – Х., 2006. – 115 с.

Збірник містить доповіді та повідомлення науково-практичної конференції, присвяченої ювілею Івана Франка, одного зі світочів національно-культурного відродження України. У конференції взяли участь літературознавці, мовознавці, історики, етнографи, фольклористи, викладачі та студенти вузів і шкіл Харкова.

ПЕРЕДМОВА

Поезія і проза, публіцистика й філософія, новелістика й літературна критика, літературні переклади, етнографія, редагування часописів – все це було полем творчої діяльності та глибоких наукових досліджень Івана Франка.

Іван Франко є одним із найбільших світочів української науки. Серед його наукової спадщини значне місце посідають дослідження в галузі уснопоетичної народної творчості. Від смерті Т.Г.Шевченка ніхто з українців не здобув собі більшого імені на всіх просторах України, як Іван Франко.

У межах року Івана Франка ХДНБ ім. В.Г.Короленка в циклі "Українське національно-культурне відродження" провела науково-практичну конференцію "Іван Франко і національне й духовне відродження України". Пленарне засідання конференції пройшло під гаслом: "Іван Франко – світоч національно-культурного відродження України", секційне засідання було присвячене художній спадщині митця. Учасниками конференції були науковці, викладачі, студенти філологічних факультетів вищих навчальних закладів. Провідні фахівці ОУНБ одержали можли-вість оприлюднити свої нові розвідки зі спадщини Івана Франка.

Видання буде корисним філологам, мистецтвознавцям, фольклористам, етнографам, історикам, усім, хто не байдужий до культурно-освітніх надбань і літературних цінностей України.

ІВАН ФРАНКО – СВІТОЧ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

С.В.Бережна

ЕВОЛЮЦІЯ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ І. ФРАНКА

Іван Франко – відомий український письменник, історик, філософ, економіст, етнограф, фольклорист, діяльність якого мала широкий суспільно-політичний резонанс. Його як відомого вченого знали не тільки в Галичині, а й в Росії, Польщі, Болгарії, Чехії, Словаччині. У 1907 році Франко одержав від Софійського університету пропозицію очолити кафедру слов'янської філології. Вчені Російської академії наук О.Шахматов, Ф.Корш висунули кандидатуру І.Франка для обрання ординарним академіком. Рада Харківського університету присудила Франкові ступінь доктора російської словесності без іспиту і подання дисертації.

Політичним життям суспільства І.Франко зацікавився ще за студентських років. Вступивши у 1875 році до Львівського університету, Франко приєднався до студентського гуртка москвофільської партії, яка на той час мала сильні позиції у Галичині. У її друкованому органі «Друг» Франко почав публікувати вірші та фантастичний роман «Дерії і Добощуки» в стилі Гофмана. У 1877 році І. Франко разом із членами гуртка був заарештований і звинувачений в організації таємного товариства, поширенні соціалістичних ідей та в зв'язках з М.Драгомановим і засуджений на 9 місяців. Після звільнення від нього як від «небезпечної людини», відмовились не тільки москвофіли, але й українофільські націоналісти. Франко повинен був залишити університет. Закінчив його тільки через 15 років.

Деякий час Франко займається тільки літературною діяльністю.

Але завдяки начитаності, літературній освіченості й обізнаності Франка в суспільно-політичних і економічних питаннях у 1885 році народовці запросили його на посаду головного редактора їх літературно-наукового органу «Зоря». Два роки І.Франко успішно працював у «Зорі»,

залучав до співробітництва талановитих письменників східної та західної України. Однак у 1887 році найбільш завзяті клерикали виступили проти нього. Каменем спотикання стали його переклади з російської мови та друкування у журналі праць російських письменників. Франко покидає «Зорю», хоча його статті продовжують публікуватися в ній.

У 1889 році, намагаючись примиритися із народовцями, він створює повість «Чума» (про священика-уніата); друкується в націоналістичному журналі «Правда». Після угоди галицьких народовців із польською шляхтою, єзуїтами і австрійським урядом Франко разом із Павликом у 1890 році створюють нову партію європейського зразка – Русько-українську радикальну партію. Вона мала свій електорат, програму і, найголовніше – в ній був чітко вироблений механізм дій. У партії було запропоновано програму-мінімум і програму-максимум. Мінімум – створення Галицької автономної області, максимум – соборної України, яка б об'єднала усіх українців.

Партія виставила своєю програмою оборону економічних та суспільних інтересів селянської верстви України та її організацію для політичної і національної боротьби. І.Франко як один із організаторів і керівників радикальної партії протягом 1890 – 1898 років брав активну участь у її пропагандистсько-агітаційній роботі. Він виступав з доповідями у Львові і Кракові, у Снятині й Збаражі, Дрогобичі, Перемишлі і багатьох містах і селах Галичини. Франко продовжує відстоювати ідеали соціалістів на українське майбутнє. Він писав: «Соціальні ідеї розпалювали людей до фанатизму; при тім же ті ідеї далекі були від тої критичності, які набралися пізніше. Маркс (і то лиш перший том «Капіталу») був Євангелієм, а те, чого не ставало в ньому, доповнювано фантазією, чуттям. Великий соціальний переворот мерещився всім на яві. Енгельс і інші західноєвропейські соціалісти пророкували його настання за 10 літ, а коли ті літа минали, переносили реченець на дальших 10 літ і т.д.» .

Австро-Угорська держава і парламент визнали Радикальну партію. Вона брала участь у виборах, офіційно виставляла своїх кандидатів і намагалась створити парламентську фракцію. Вибори на той час проходили за двоступеневою системою. Спочатку на місцях обирали представників, а потім вони голосували за кандидата в депутати. Якщо хоча б третина українських сіл обрала кандидатів, які захищали українські питання, тобто згодних з програмою Радикальної партії Франка, то, відповідно, можливо говорити про парламентську фракцію і ставити питання про створення української автономної області. Але три

рази (стільки Радикальна партія брала участь у виборах до австрійського парламенту), її кандидати, в тому числі й І.Франко, фактично програвали вибори. Не більше трьох–п'яти депутатів від партії брали участь у роботі парламенту. Самого І.Франка жодного разу не обирали до парламенту. Дослідники вважають, що це було пов'язано з атеїстичними поглядами письменника.

Після виборів до парламенту в 1897 році І. Франко писав: «Я побачив, як довкола мене валився весь той світ ідей чи ілюзій, над реалізацією якого я працював, і в тій хвилині розпуки я кинув каменем у прірву і усунувся набік, покинув завсіди експериментувати з працею на двох загонах і дав собі слово присвятити свою працю своєму рідному народові». Після третіх виборів і поразки на них радикальної партії у 1898 році вона розпалась, створивши п'ять різних за політичною орієнтацією невеличких партій.

Орган партії «Народ» (1890 – 1895 рр.), в якому Франко друкував публіцистичні статті, існував до смерті Драгоманова (він надсилав статті із Софії, де був на той час професором). На сторінках «Народу» містилися висловлювання проти унії за свободу віросповідання, за обов'язкове застосування інтелігенцією української мови, проти шовінізму і «русоїдства».

На початку ХХ століття (у 20-х – 30-х роках) зіткнулися дві точки зору на політичну діяльність Франка в кінці ХІХ століття. Так, Донцов вважав його «головним представником драгомановщини». Водночас Мухін відносив Франка до табору критиків Драгоманова.

Дійсно, довгий час письменник перебував під сильним ідейним впливом Драгоманова. На першому з'їзді партії у жовтні 1890 року Франко запропонував федеративний принцип існування української держави. Він гостро розкритикував ідею В.Будзиновського щодо включення до мінімальної частини партійної програми положення про поділ Галичини на східну (українську) і західну (польську) частини. Він вважав, що поділ Галичини взаємно ослабив би сили українського й польського демократичного руху в боротьбі проти польської шляхти.

У рецензії на книжку Ю.Бачинського Франко заявляє про можливість збереження федеративного зв'язку України з Росією. Він вважав, що «політична самостійність можлива і в зв'язку з Росією, при федеративнім її устрої. До такого устрою пруть власне факти економічного життя, от хоч би те, не хотів добачити Бачинський, що промисли різних територій Росії доповнюють себе взаїмно».

На початку 1890-х років Б. Грінченко писав «… всякі мрії в напрямку політичної самостійності були б стільки кумедним донкіхотством, що нічого окрім сміху або докору не могли б викликати серед патріотичної української інтелігенції…».

Після смерті Драгоманова І.Франко відмовляється від федеративних намагань і переходить на самостійницькі позиції. Він вважав, що «… ідеал національної самостійності не тільки вміщує в собі ідеали соціальної рівності та політичної волі, але один тільки може дати їм поле для повного розвою». Внаслідок цього відбувається різка зміна пріоритетів у його світогляді. Свій відхід від радикальної партії і вступ до націонал-демократичного руху в 1899 році він пояснював тим, що чує себе «насамперед русином, а потім радикалом».

Як вважає Я.Грицак, важливу роль у тому, що ідея політичної самостійності України з'явилася саме в соціалістичному середовищі, відігравав і віковий фактор. Її пропагаторами були люди, які дебютували на політичній арені наприкінці 1880-х – на початку 1890-х років – періоді, коли соціалізм і, передусім марксизм, відігравали роль своєрідної всеєвропейської інтелектуальної моди (що не було характерним для 1840-х і 1860-х років – часу дебюту старшого й середнього покоління українських діячів). Окрім того, безпосередній контакт молоді під час університетського навчання з сербськими, болгарськими, грецькими, румунськими студентами став іще одним каталізатором формування самостійницької течії в українському соціалістичному середовищі.

Таким чином, в еволюції української політичної думки від федеративності до самостійності Франко, як вважають науковці, займає проміжне місце між двома «системними» мислителями – Драгомановим і Липинським.

У травні 1913 року Франко, намагаючись зробити аналіз своєї суспільно-політичної діяльності, писав: «… скрізь і завжди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не поневірявся досі ніколи і неспоневірюся, доки мого життя. Може, власне тому, що я непохитно стояв на тих основах, я не міг удержатися ані при галицько-руських русофілах, ані при польських демократах та поступовцях, ані при німецьких поміркованих соціалістах та руських, і завше виходив з їх рядів, коли побачив у них недобір чи то сумління, чи то знання, чи то почуття обов’язку». Ми з впевненістю можемо сказати, що Франкові погляди стали прямим відповідником

ідеології галицького стрілецтва та наповнювали життям програми багатьох українських партій щодо підтримання ідеї національної незалежності соборної Української держави.

Література

1. Грицак Я. «Дух, що тіло рве до бою… » Спроба політичного портрета Івана Франка.– Львів, 1990.

2. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців, 1848–1924.– Львів, 1926.

3. Бачинський Ю. Україна irredenta.– 3 вид. – Берлін, 1924.

Владика Ігор (Ісіченко)

БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ ІВАНА ФРАНКА

Нема, нема вже Господа на небі!
Немає Творця, ані Самодержця,
Нема Того, що всемогучим словом
Усе з нічого вивів!.. –

так декларував 29-річний Іван Франко часів захоплення модними соціалістичними ідеями радість людини, яка подолала в собі феномен релігійної віри. Для ще не цілком сформованої особистости, що прагнула духовної альтернативи клерикально-консервативній атмосфері в провінційній підавстрійській Галичині, подібний настрій може бути зрозумілим. Можна шукати його витоки в запізнілому сприйнятті на Заході України матеріалістичних ідей французького просвітительства, у впливі студійованих і перекладуваних Франком праць Карла Маркса і Фрідріха Енґельса[1], зрештою, в болючій реакції на нездорове оточення у Дрогобицькому училищі оо. василіян, у москвофільському середовищі академічної молоді Львова, на угодовські тенденції в українських суспільних рухах, завдяки яким галичани здобули в Австрійській імперії

[1] Іван Франко і світова культура: М-ли міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.). Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1990. – С.286-353.

сумнівну славу *тирольців Сходу*. До того ж над Європою, філософська література якої була тоді переважно німецькомовною, а відтак цілком доступною Франкові, виклично лунали фрондерські заяви Ніцше про *смерть Бога*, що так химерно сполучалися з закликами до свободи як сенсу життя. Буквально за три роки до «Монологу атеїста» в Ґенуї з'являється «Весела мудрість» Фрідріха Ніцше, де в розділі «Безумна людина» виникає тема «смерти Бога» з твердженнями про те, що людство вступає в добу повноліття, авторитет Бога й Церкви зникає, натомість же приходить авторитет совісти й розуму. Творче натхнення переходить у людську діяльність[2].

Безперечно, болюча трансформація Франкового світогляду ніяк не може бути зведена до конфлікту з релігійними авторитетами. Паразитування сучасних соціалістичних партій на кількарічному захопленні Франка соціалізмом зростає на ґрунті іґнорування його дальшої еволюції, коли захоплення зміниться тверезим аналізом і одним із перших в Україні Іван Франко відкриє, що вчення Енґельса про державу несе в собі загрозу жахливої диктатури. Хоча до смерті конфлікт Франка з офіційною Греко-Католицькою Церквою так і не буде залагоджений.

Поза будь-яким сумнівом, автор поезії «Монолог атеїста» багато в чому ототожнює себе з суб'єктом поетичного дискурсу. І, перейнятий гордим відчуттям могутности людської особи, здатної протистояти Творцеві, він далі виголошує:

Нема Його! Свобода! Я, черв'як,
Я, незапримітний атом в природі,
Я вбив його, розпанахав, розвіяв!
Я стрілами думок могучих, ясних
Наскрізь прошиб його і повалив
Додолу, мов Давид той Голіяфа.

На тлі попередніх радикально атеїстичних роздумів останній образ здається поетичним курйозом. Зрікаючись Бога, цілком приймаючи богоборчий пафос ніцшеанства, ліричний суб'єкт твору продовжує жити в світі європейської християнської традиції, втілює свої художні ідеї в добре знайомі й відкриті для кожного тогочасного читача біблійні образи.

Звичайно, це ще не підстава говорити про кризу ідентичності й психологічний конфлікт особистості поета. Добре відома сентенція

[2] Татаркевич В. Історія філософії. – Л., 1999. – Т.3. – С.196-204.

стверджує, що релігійний міф перетворюється на поезію для ґенерації, для котрої відповідна релігія втрачає ціннісний зміст. І використання греко-римської міфології християнськими поетами високого Середньовіччя, Ренесансу, особливо ж Бароко жодною мірою не спричиняло конфлікту релігійних вартостей, хоча в суто естетичній сфері стимулювало внутрішню напруженість творів і виступало однією з прикмет славетного барокового консептизму.

Однак у часи пізньої античности й раннього Середньовіччя аналогічний прийом був у християнській літературі неможливий. Не тільки для апологетів II-III ст., але навіть для богословів каппадокійського гуртка, які вчилися в еллінських школах Афін у IV ст., чи ж для вихованця антіохійських риторів свт. Іоана Золотоустого поганський міф лишався конфесійно значущим, коннотативні зв'язки його актуалізували опозиційну релігійну систему, все ще загрозливу для християнства. І так само для сучасних Франкові атеїстичних доктрин християнство ще не перетворилося на міф – воно трактується як ворожий світогляд, активно поборюваний від Лео Таксіля до Омеляна Ярославського.

Франко живе в добу *присмерку* християнської *Європи*[3], що завершиться большевицькою катастрофою в Росії та встановленням націонал-соціалістичного режиму в Німеччині. Світоглядні позиції українського поета в 70-ті – 80-ті рр. XIX ст. складаються десь у просторі між позитивізмом, Ніцше, Марксом і російськими «нігілістами». У цьому просторі не було місця ані для української культурної традиції, ні для національної ідеї недержавного народу, поділеного між двома імперіями. Франко намагається знайти політичну форму сполучення соціалістичних і національно-визвольних ідей, бере участь у творенні руху галицьких радикалів. Та успіху в політичній діяльності, в здобутті світоглядної гармонії він не осягнув.

У поетичній же творчості його доктринальні засади урівноважуються використовуваними кодами, серед яких мова Біблії посідає одне з чільних місць. Віра, Церква, Святе Письмо, ідеологічно чужі молодому Франкові, входять до його дискурсу незалежно від декларованих політичних засад як складник національної культурної традиції, знак безпосередньої причетности автора до історичного буття українського народу, дев'ятсотрічна християнська традиція якого здавалася тоді непорушною не лише в Галичині, а й у Наддніпрянщині.

[3] Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: Пер. с нем. – М., 1993. – Т.1. – 668 с.

Тому навіть змагання атеїста й Бога набуває в інтерпретаційній культурі Франка символічної форми битви Давида з Голіяфом (Пор.: 1 Цар. 17:4-54). А в другій віршовій збірці «З вершин і низин» (1887), яка визнається за «найвидатніше явище в українській поезії після Кобзаря»[4], у «Вільних сонетах» парадоксально прославляється як ідеал краси образ Богородиці з Сикстинської каплиці:

Хто смів сказать, що не богиня ти?
Де той безбожник, що без серця дрожі
В твоє лице небесне глянуть може,
Неткнутий блиском твої красоти?

Естетичне сприйняття Біблії, сакрального мистецтва, культу як художньо змістовних форм визнання віри уживається з бридливою згадкою про «попівські тортури» в програмовому вірші тієї ж збірки - «Вічний революціонер».

Часом Франко вдається до парафразу, щоб за допомогою низки алюзій викликати в читача асоціації з біблійним або літургійним текстом, з церковними реаліями. У вірші «Пісня і праця» дається власна варіація класичного для західного монашества гасла прп. Венедикта Нурсійського: «Ora & labora»[5] -

Пісня і праця – великі дві сили!
Їм я до скону бажаю служить…

У поезії ж «Земле, моя всеплодющая мати» виразно відлунюють мотиви богородичних гімнів і акафістів.

Згодом, у циклі «На старі теми» (збірка «Semper tiro», 1906) переспівується мотив першого псалма – «Блаженъ мужъ, иже не иде на совѣтъ нечестивыхъ» (Пс. 1:1):

Блаженний муж, що йде на суд неправих
І там за правду голос свій підносить,
Що безтурботно в сонмищах лукавих
Заціплії сумління їм термосить[6].

[4] Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наук. думка, 1969. – Т.4, кн.2/ – С.158.
[5] Див. напр.: The Rule of Saint Benedict in English. – New York: Vintage Books, 1998. – xxxvi;76 p.; Вогюе Адальбер де. Святой Бенедикт: Человек Божий: Пер. с фр. – Париж: Les Éditions de l'Atelier, 1993. – 151 c.
[6] Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.3. – С.148-149.

І вже в останній рік життя, пишучи про війну, на яку пішли й двоє Франкових синів, він вдається до євангельського мотиву «Во человіцих благоволеніє»[7] («слава въ вышнихъ бгu, и на зgмли миръ, во чgловhцhхъ блговолgнїg», Лк. 2:14 – слова, що їх співали апостольські хори в день приходу в світ Месії).

Характерно, що одну з пізніших збірок Іван Франко називає слідом за середньовічною руською традицією – «Мій Ізмарагд» (1898). Тут знайшли місце й використання жанрових моделей євангельської притчі, і мотиви та образи Святого Письма, опосередковані у вжиткові давньоруською книжною культурою[8].

Та, безперечно, найяскравішим явищем, що визначає присутність Франка не тільки в літературному процесі, але й в українській суспільній думці XX ст., стала геніальна інтерпретація сюжету Мойсеєвого П'ятикнижжя. Цікаво, що провіденційний мотив поеми, так несподівано розкритий у майбутніх визвольних змаганнях, відображається вже в цитованім на початку вірші «Монолог атеїста»:

І не Мойсей я, щоб з вершка гори
Зирнути міг в обіцяную землю,
В котру веду людей, а сам ніколи
Ввійти не можу. Скорбна доля наша,
Людей, що прокладають новий шлях
Будущини, відвічні скали ломлять,
Обалюють відвічнії запори.
Вони звичайно, як Самсон той, гинуть
В момент побіди і не бачать навіть
Побіди тої.

Принагідно звернімо увагу і на характерний образ Самсона (Пор.: Суд. 13-16), і на Франків же мотив каменярів, які гинуть, торуючи шлях у майбутнє:

І кожний з нас те знав, що слави нам не буде,
Ні пам'яти в людей за сей кривавий труд,
Що аж тоді підуть по сій дорозі люди,
Як ми проб'єм її та вирівняєм всюди,
Як наші кості тут під нею зогниють.

---

[7] Там само. – С.390.
[8] Грушевський М. Історія української літератури. – Нью-Йорк: Книгоспілка, 1959. – Т.2-3. – С.33-37.

Мойсей, як бачимо, з ранніх часів лишається в Франка ментальною моделлю для втілення концепції загибелі провідника на шляху до свободи. Місії, над котрою сам Франко не міг не розмірковувати в періоди – практично безперервні – загального нерозуміння й конфлікту з оточенням. Дуже прикметно, що майже в один час із поемою «Мойсей» було написано цикл віршів «З книги пророка Єремії» - парафраз мотивів страдницького життя іншого великого старозавітнього пророка, біографія котрого могла здатися Франкові символічною й суголосною його власній. Єремія жив у VII-VI ст. до Р.Х., під час завоювання Юдеї вавилонянами. Він невпинно проповідував, закликаючи народ до каяття, але голос його не був почутий. Єремія мав вибір: переселитися до Вавилону або лишитися на сплюндрованій батьківщині. Він залишився на рідній землі, яку палко любив. Хоча пророцтва Єремії неухильно виповнювалися, народ нехтував ними й ішов за лжепророками. Єремію ж юдеї переслідували, заарештовували, побивали камінням і зрештою, вбили[9].

Знаменно, що роздуми над долею духовно близького Франкові пророка, спільний тягар народного нерозуміння викликали у Франка одну з рідкісних для нього декларацій любові до рідного краю:

Як я люблю тебе, мій рідний краю,
Як я люблю красу твою, твій люд,
Як гаряче молюся і бажаю
Для твого щастя свій віддати труд![10]

Пригадаймо Шевченкові звернення до пророчих книг Ісаї, Єзекиїла, Осії[11] й Франкову ж класичну передмову до поеми «Мойсей», де також проводиться безпосередня аналогія між виходом з Єгипту та революційними рухами початку XX ст.:

О, якби пісню вдать палку, вітхненну,
Що міліони порива з собою,

[9] Библейская энциклопедия: В 2 кн. – М., 1891. Кн.1. – С.323-326; Wstęp do Starego Testamentu. – Poznań: Pallotinum, 1990. – S.281-295; Ринклер Фритц, Майер Герхард. Библейская энциклопедия Брокгауза. – Paderborn: Christliche Verlagsbuchhandlung, 1999. – С.481-483.

[10] Франко І. Зібрання творів. Т.3. – С.362.

[11] Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1990. Т.2. – С.239-240, 266-267, 268-269.

Окрилює, веде на путь спасенну!
Якби!.. Та нам, знесиленим журбою,
Роздертим сумнівами, битим стидом, —
Не нам тебе провадити до бою!

Зустріч атеїстичних міфів і здорової етноконфесійної традиції, визначального складника української новочасної ментальності, завершилася поразкою соціалістичних ілюзій. Атеїст 80-х рр. XIX ст. перед реальністю визвольної боротьби початку XX ст. визнає свою безпорадність. На жаль, вона буде згодом проілюстрована перебігом подій 1917–1921 рр., коли соціалістичні партії, очоливши Українську Народну Республіку, допровадять її до національної катастрофи. Але після смерти Франкового Мойсея стається несподіване: юдеї, прокинувшись, виявляють -

Що ще вчора байдужне було,
Нині любе й шановне;
Що ще вчора топтав, оплював,
Нині святості повне.

Заперечені цінності набувають у новому історичному контексті нового життя й нової ролі. Криза атеїзму відкриває шлях до повернення втрачених християнських вартостей. І Мойсеєве слово, яке так поборював персонаж раннього Франка, в сучасній національній свідомості парадоксальним чином зливається з пророчою візією поета, який надихав українців протягом нестерпно важкого XX сторіччя своїми картинами майбутнього, зазираючи, ніби Мойсей з гори Нево (Второзак. 34:1-5), в обіцяну країну свободи:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

О.А.Тільна

ІВАН ФРАНКО – ПОЛІТИК І СУСПІЛЬНИЙ ДІЯЧ

Про Івана Франка ми переважно говоримо як про видатного українського письменника, поета, перекладача, філософа, навіть економіста. До речі, на початку своєї публічної діяльності він був відомий саме як економіст, який досліджував проблеми, пов'язані зі скасуванням панщини та впровадженням капіталістичних відносин на селі. Не тільки теоретично, але й на практиці він намагався роз'ясняти вчення Маркса – Енгельса про створення додаткової вартості, показуючи це на прикладі видобутку солі в Нагуєвичах. Окрім цього, Іван Франко був завзятим політиком і творцем першої в Галичині партії європейського зразка, розробляв її програмні документи й досліджував політичні процеси, що проходили в краї. Чимало ідей Франка є надзвичайно актуальними й нині. Проблеми виникнення та становлення держави посідають значне місце в творчості митця. Питання державотворення та національної ідеї не є новими. Вони вивчалися багатьма відомими вченими України та зарубіжжя (М.Грушевський, Д.Донцов, П.Куліш, В.Липинський, І.Лисяк-Рудницький, М.Бердяєв, М.Бубер, Л.Гумільов, І.Кант, М.Костомаров), однак підходи Івана Франка до цих питань заслуговують на окрему увагу.

Розглядаючи спадщину Франка як зачинателя школи політичного життя в Галичині, передовсім згадуємо, що він заснував Радикальну партію. Вона мала свій електорат, програму, і найважливіше (чого потім не мали інші політичні угруповання) – у неї був механізм дій. Неординарність Франка як громадського діяча полягала в тому, що, досконало знаючи тодішню конституцію Австро-Угорщини, він знаходив у ній такі ходи, сентенції, що дозволяли порушувати деякі українські питання. Зокрема це було питання самостійності України. Партія мала програму-мінімум і програму-максимум. Мінімум – створення Галицької автономної області, максимум – соборної України, яка б об'єднала всіх українців. Проте на той час українці західного регіону були рішуче переконані, що є окремим народом і не мають нічого спільного з українцями Великої України так само, як і з поляками. Називали себе «русинами», і Франко першим 1893 року почав замість термінів «росіянин», «російська» вживати слова «українець», «українська», коли йшлося про Наддніпрянщину чи Лівобережжя.

Тодішні держава та парламент визнавали Радикальну партію. Вона брала участь у виборах, офіційно виставляла своїх кандидатів і прагнула створити парламентську фракцію. Вибори тоді проходили на двоступінчастій основі. Село обирало представника, а він голосував за

конкретного кандидата. Якби хоча б третина українських сіл вибрала кандидатів, які захищали українське питання, тобто тих, хто погоджувався з програмою Радикальної партії Франка, то можна було б сміливо говорити про парламентську фракцію і порушувати питання про створення української автономної області. Але в ті часи суспільство хворіло на ті ж лиха, що й нині. І тих, хто голосував, і тих, хто висувався в депутати, перекуповували за «ковбасу». З'явилося навіть таке поняття, як «хрум». «Хрум» був сильніший за високі політичні ідеї. Тому тричі (стільки разів Радикальна партія брала участь у виборах до австрійського парламенту) її кандидати, у тому числі й Іван Франко, фактично програвали на виборах. Не більше трьох-п'яти депутатів од партії були присутні в парламенті. Та сам Франко так ніколи й не став депутатом австрійського парламенту.

Радикальна партія нараховувала кілька тисяч членів, мала свої друковані органи, партійні осередки були майже в кожному селі. За вісім років свого існування вона провела близько двадцяти з'їздів, на яких приймалися програмні документи, обговорювалися передвиборна тактика та проекти законів. Чи були прийняті ці закони – це вже інше питання, принаймні у цьому напрямку партія поводилася дуже активно. Але варто враховувати і те, що обрані від партії депутати в парламенті мали певні привілеї. Влада й тоді вміла створити для них привабливе «корито», виховуючи бажання бути, за визначенням Франка, «вождем», «поводирем народу», «гетьманом», «лідером», «опікуном», «керівником» і т.п. (письменник нараховував близько тридцяти таких епітетів). Він передбачив усі етапи розвитку партії: спочатку вона росте, потім у ній починає визначатися велика кількість лідерів, а незабаром вона, як правило, розлітається. Після чергових, третіх виборів і поразки на них Радикальної партії, в усьому було звинувачено Франка як її керівника й головного ідеолога. 1898 року Радикальна партія розпалася на п'ять різних за орієнтацією невеличких партій. Якийсь час пізніше Іван Франко разом із Михайлом Грушевським намагався створити націонал-демократичну партію, але потім зійшов із політичної арени назавжди. Він як досвідчений громадський діяч, бачив за фасадом гасел і високих слів одверте фразерство, прагнення влаштовувати особисті справи, те, що ми називаємо нині «будувати Україну у власній кишені». Це все було й сто років тому... І не помічати цього Франко не міг.

Говорячи про проблеми української державності в творчості Франка, слід пам’ятати: попри те, що він фактично зійшов із політичної

арени, митця все ж таки обступали політичні ідеї, і передовсім – ідея української державності, Франка постійно непокоїло питання, що необхідно зробити, аби недержавна нація здобула свою державність. На превеликий жаль, його теоретичні розробки в цьому напрямку є й досі належним чином не поцінованими. За твердженням А.Астаф'єва, ми їх постійно відсували на другий план, розтикали по куточках, ніколи не розуміли і не хотіли зрозуміти. Франко завжди залишався в полоні моралізаторства та різних ідеологій і ніколи не виростав у нашому розумінні вище за них. Тепер, наприклад, ми не згадуємо, що він був натхненником січових стрільців, які вважали Франка своїм батьком. Це – унікальний випадок у світовій історії, коли ще не було держави, а вже створювалась армія для її захисту.

У контексті виникнення «людського суспільства» Іван Франко розглядає природне право і суспільний договір. Згідно з І.Франком, необхідність держави зумовлена об'єднанням окремих частин для загальної мети, уряди підтримують суспільну солідарність, заважаючи окремим силам розірвати суспільне ціле.

Значне місце приділяє Іван Франко концепції держави, намагається аналізувати й саме виникнення та розвиток держави, досліджує етапи її становлення від створення общин, общинних утворень до утворення власне держави.

Розкриваючи в 70-х роках XIX ст. революційний перехід од капіталістичних відносин до соціалістичних Іван Франко відзначає, що «велика, всесвітня революція поступово рознесе сучасний порядок і побудує новий». Та під «всесвітньою революцією» він розуміє не «всесвітній бунт бідних проти багатих», а «великий ряд таких культурних наукових і політичних факторів, які змінять всі тодішні поняття й основу і цілий розвиток якогось народу, повернуть на зовсім іншу дорогу».

Розкриваючи зміст «народної держави», Іван Франко вважав, що за такою програмою свідомі й організовані робітники парламентським шляхом змогли б удосконалити і поліпшити сучасну їм державу, що трималася на пануванні одних і гнобленні інших. Однак через певний час Франко почав критичніше ставитися до ідеї «народної держави». Він писав: «Поперед усього та всеможна сила держави налягла би страшенним тягарем на життя кождого поодинокого чоловіка. Власна воля і власна думка кождого чоловіка мусила би щезнути, занидіти, бо ану ж держава признає її шкідливою, непотрібною. Виховання, маючи на меті виховувати не свобідних людей, але лише пожиточних членів

держави, зробилось би мертвою духовною муштрою, казенною. Люди виростали б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою.

А хто держав би в руках керму цієї держави?.. у всякім разі ці люди мали б у своїх руках таку величезну владу над життям і долею мільйонів, якої ніколи не мали найбільші деспоти».

Для Франка-мислителя проблема національного поставала в особливому світлі, оскільки ключовим у результаті тривалих пошуків систем і поглядів виявилося поєднання ідеї національного визволення з соціальним, віднайдення балансу між першим і другим. Зауважимо, що протягом тривалого часу в суспільно-філософських поглядах Каменяра для національного не відводилось якогось значного місця, а пріоритет як данина популярному тоді соціалізму беззастережно віддавався економічному і соціальному. «Я переконаний, що економічний стан народу – се головна підстава цілого його життя, розвою, поступу» – писав Франко в одному з ранніх листів. Та в процесі своєї ідеологічно-світоглядної еволюції і політичної діяльності він прийшов до розуміння неможливості вирішення українського питання лише з позицій розв'язання соціально-економічних проблем. Відбувся, висловлюючись словами Оксани Забужко, крах роками тліючої в свідомості Франка ілюзії щодо пріоритету загальнолюдського, соціально-економічного над національним. До цих висновків привів мислителя і сам характер у переважній своїй масі селянського середовища галицьких українців (90% населення), в якому суспільна диференціація ще не набула глибоких форм, аби відтіснити усвідомлення потреби передусім національного звільнення. Останні десятиліття XIX ст. переконливо свідчили про це: постійна потреба консолідації суспільних сил не залишала іншої альтернативи, окрім смерті – смерті асимілятивної. Відхід од першості національного був світоглядним вибором зради (і навіть духовного самознищення).

Саме знехтуванням національним фактором певною частиною українських сил Франко пояснює їх кінцеву «зневіру та апатію» і пропагує потребу витворити з «...етнічної маси українського народу українську націю, суспільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя» – як величезне дійове завдання. Ідея важливості незалежності й окремішності «національного, відпорного» (за Франком) до асиміляційної роботи польського чи російського національного чинника вибудовувалася в ідею самостійності

цілої нації, і як логічна закономірність – національної державності. Для Франка, вже зрілого мислителя, «національний ідеал, продуманий до крайніх консеквенцій», набував першочергового значення: бо лише ідеал національної самостійності, перебираючи ще собі на озброєння західно-європейські ідеали соціальної рівності й політичної волі, «один тільки може дати їм поле для повного розвою», і витворити з «обдертої юрби» сучасний європейський народ – націю, з власною національною гідністю, культурою та державою – де нація (за Гегелем) може виправдати своє існування в історії в колі інших народів.

Таким чином, Франкове розуміння національного сформувалось у процесі вибору між національним і соціальним, бо епоха, в якій він жив, була епохою імпульсивного «маятника» з протилежними національно-духовними і матеріалістично-інтернаціональними помислами. В кінцевому підсумку сталося повернення Франка до національного через соціальне та інтернаціональне, з прагненням піднести українську національну ідею до європейських стандартів «національного», із можливим бажаним закріпленням її в суспільній свідомості західних українців.

Звертаючись до механізму формування національної ідеї, Франко вказував на чільну роль української еліти як виконавця такого завдання. Ці слова І. Франка написано ніби спеціально для нашого часу: «Перед українською інтелігенцією відкривається тепер... величезна дійова задача – витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного і політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй... та при тім поданий на присвоювання собі в як найширшій мірі і в якнайшвидшім темпі загальнолюдських культурних набутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна, хоч і як сильна держава, не може відбутися».

Проте, як свідчить історичний досвід, письмові настанови, хоч якими б правильними вони були, часто залишаються лише письмовими настановами. Усвідомлюючи це, Іван Франко часто казав, що потрібно багато зусиль, аби «з мужиків зробити народ». Він розумів, що спочатку має вирости свідомість народу. Та на запитання про те, як же їй вирости в бідного, голодного, обдертого люду, Франко не мав відповіді. І в цьому митець бачив зачароване коло, хоча й залишавсь оптимістом, вважаючи, що народ із такими чеснотами, такою історією та традиціями, як український, чогось вартий, незважаючи на всі свої недоліки.

І.Я.Франко добре знав людей, відчував і розумів, що на той історичний момент український народ мав потребу в лідері типу Івана Вишенського: народного мученика, голодного, босого, приниженого... свої переконання з цього приводу він намагався висвітлити в багатьох поемах, оповіданнях і статтях.

Однак ідеєю самостійності Галичини в ті часи не дуже й переймалися. На зламі сторіч, у 1898 – 1900 роках, Микола Міхновський, тоді харківський адвокат, також, уже на новому етапі, почав проголошувати гасла соборності й нової української державності. Він безпосередньо вважав себе учнем Івана Франка. Здавалося, його ідеї мали б знайти підтримку та розвиток насамперед у Галичині, де вже була сформована відповідна традиція. Але сталося неймовірне. Саме галичани рішуче виступили проти цієї ідеї. Занадто добре й солодко жилося їм у Галичині під рукою австрійського кесаря, що завжди вмів знаходити спільну мову з українськими та польськими колами, тримати державу в цілісності. У такій ситуації було дуже важко досягти могутнього прориву чи політичного поступу. Крім того, простим українцям не було на що нарікати. У суспільно-політичних умовах Австро-Угорщини вони задовольняли свої найважливіші потреби, у тому числі й культурні: мали свою пресу, гімназії, свободу віросповідання, навіть національний театр. І їм було затишно. Засоби масової інформації, що згодом прославилися своїми радикальними націоналістичними поглядами, тоді говорили й писали інше: навіщо взагалі ставити на порядок денний питання державності? Воно не вчасне, «батька» Йосифа це може образити. А крім того, така боротьба вимагає жертв. Будуть в'язниці, репресії. Одним словом, краще так, як є.

Хоча молодь Галичини не погоджувалася з такою позицією. Виник конфлікт, зав'язалася дискусія між старим народництвом і молодою революційною генерацією, що постійно була з Франком і більше сприймала його ідеї. Молоді люди звернулися до письменника за порадою, і тоді він виступив зі статтею «Поза межами можливого». Ідея самостійності України в 1900 році здавалась українцям вихідною за границі можливого... І тільки через 19 років вона одержала свій розвиток.

Володимир Антонович у ті часи писав: «Трагічна розв'язка історії України викликана тим, що український народ ніколи не міг виробити ані ґрунтовної цивілізації, ані власної дисципліни, бо ті, що ставали на чолі його та бралися піклуватися народною долею, мали в собі вельми недостатній запас культури».

Стосовно Франка ж, варто зазначити, що він, живучи активним громадсько-політичним життям, написав речі, що нещадно експлуатувалися різноманітними партіями та об'єднаннями. Кожен щось знаходив у Франкових творах і цитував, вирвавши з контексту, на підтримку власних поглядів. Цьому значною мірою сприяла су-перечливість висловлювань письменника, котрий попри обізнаність із історичною долею та волелюбними прагненнями свого народу, писав, що «для українського народу українська державність наповнена сутністю ніщо...» Українському селянину байдуже, як умирати від голоду: від рук свого пана чи чужого. Йому цілком байдуже, хто з нього буде «шкуру дерти» і податок знімати.

Як бачимо, політичні погляди Івана Франка на українську державність були суперечливими та своєрідними. Навіть сьогодні багато ідей Івана Яковича звучать свіжо і потребують поглибленого вивчення й аналізу.

Нині, маючи можливість неупередженого дослідження творчої спадщини Івана Франка, бачимо наскільки цікавою особистістю він був як політик і як ідеолог української державності. Його суспільно-політична діяльність іще раз свідчить про те, що доля української держави була й досі залишається складною, трагічною й часто непрогнозованою.

Література

1. Астаф'єв А. Трансформація суспільно-політичних поглядів Івана Франка // Молода нація. – 1996. – № 4. – С. 17.
2. Безбородний Є. Великий українець // Освіта.– 1996. – 21 серп. (№ 43 – 44) – С. 15.
3. «... гріє всю Україну, а світить далеко дальше»: Іван Франко і світова література // Всесвіт. л-ра. – 1996. – № 8. – С. 53 – 54.
4. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1993. – С. 88 – 89.
5. Іван Франко у спогадах сучасників. – К., 1956. – С. 131.
6. Лисяк-Рудницький І. Українці в Галичині під австрійським пануванням // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – К., 1994. – Т. 1. – С. 431.
7. Маланюк Є. Франко як явище інтелекту // Укр. мова та л-ра. – 1996. – № 2. – С. 1 – 2.

8. Терлецький О. Спомини і матеріали д – ра І. Франка // ЗНТШ. – Львів, 1902. – Т. 50. – Кн. 4. – С. 22.

В.Циганюк

МОЙСЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Постать Івана Франка, його науковий і літературний доробок, його суспільна праця, врешті його життєпис – є зважені, широко знані й загальновизнані.

Багато об'єктивних причин промовляє за таке припущення.

Франко народився, жив і діяв на терені Галичини, тієї частки Батьківщини, де панував режим Австро-Угорської монархії, де зв'язок з західноєвропейськими культурними осередками був тісніший, де національно-суспільне життя у Львові мало більш організований характер аніж у Києві, де, врешті, культурно-історичний процес протікав без помітних перерв, криз та й катастроф, що було так притаманне Наддніпрянщині.

У Галичині було національне шкільництво. Був мінімум політичних прав. Була, хоча й дуже звужена, свобода особистої і національної індивідуальності. Словом, те, чого не мала Росія, в якій доля національного діяча, надто не росіянина, була рокована на повсякчасну непевність, на прикру залежність від політики уряду, ближнього губернатора, а то й найближчого поліцейського.

"Свободный художник" Петербурзької академії мистецтв Тарас Шевченко міг бути літературно і політично приречений, адже був засланий на довгі роки в Азію "з найсуворішою забороною писати й малювати", і деталі його біографії та творчості ми продовжуємо збирати до сьогодні, і як мозаїку складаємо в одне ціле.

Доктор Віденського університету Іван Франко, хоч і був знайомий з австрійською в'язницею, все ж таки вважався повноправним громадянином старої європейської держави, членом міської львівської громади, знаним суспільним діячем, життя якого проходило на очах суспільства, аж до самої смерті в травневий день 1916 року.

Проте дійсність виглядає не так просто, як в теоретичних роздумуваннях.

Доля "каменяра" Івана Франка, якщо зовнішньо і несхожа однак суттю своєю мало відрізняється від долі "кобзаря" Тараса Шевченка. Історична доля нації, що породила обидвох, тяжко відобразилася на їх особистій долі, як за життя, так і після смерті.

Рукописи Франка і донині лежать недосліджені і невикористані. Чекають свого читача його неопубліковані праці, що зберігаються у Львові (якщо не спіткала їх доля розграбованих історичних документів), про що сьогодні ми й увесь цивілізований світ дізнаємося із засобів масової інформації.

Помислимо: пройшло 90 років від дня смерті Івана Франка, років, насичених доленосними подіями, років збудження і зриву Нації, років наших фатальних хиб і національної сліпоти, років, в яких так трагічно відчувалась неприсутність І.Я.Франка. Ми упустили десятки років, коли можна було і треба було хоч щось започаткувати для подальшого розвитку франкознавства. Час не повернути. Але він є. Однак, як і раніше, відсутня державницька мисль в цьому напрямі.

Традиційно так повелося, що тому чи іншому визначному діячеві дослідники його творчого доробку складали певний шаблон, на тому й заспокоювалися, а в подальшому глибокого, більш ємкого і розгорнутого дослідження не проводилось, вважаючи, що справа здійснена.

Так було з Т.Г.Шевченком, коли його назвали "кобзарем", ще й досі в більшості своїй ми знаємо Франка як "каменяря, що дух і тіло рве до бою".

Не в тому проблема, що ці штампи і алегорії які, зрештою, взяті небезпідставно, чіпляються чи прикладаються до діяча, а в тому, що ці орнаментальні оздоби дають своєрідну індульгенцію на моральне ледарство, маскують чуттєву та інтелектуальну байдужість загалу.

Якщо звернутися до державного законодавства з таким, здавалося б на перший погляд, вузьким питанням, як увічнення пам'яті Івана Франка, то можна назвати півтора десятки документів, які тією чи іншою мірою працюють над втіленням цієї теоретичної тези в життя. Чим же не догодив Іван Якович правлячому бомонду України, що він так пісно і скупо ставиться до його творчого доробку, філософії, його значення у виведенні української літератури на простори світового літературного плачу, який ставить її врівень з літературами цивілізованих народів, а то й на облюбоване Господом місце – давати життя українському духу, якого чути скрізь: "по курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких, по місцях недолі й сліз...".

У дотриманні твердості духу Франко бачив кредо свого життя, не зраджуючи йому ані в ранні письменські роки, ані коли він сформувався як людина, письменник, філософ. Природний талант українця, помножений на добру школу, в якій навчався Іван Якович, дав йому можливість блискуче оцінити своє місце в українській та світовій літературі й накреслити перспективу бачення розвитку українського художнього слова в контексті світового літературного процесу.

Сьогодні варто визнати той факт, що мало хто з українських письменників тієї пори та й пізніших часів, пройшов щаблі житейської мудрості так, як це судилося Івану Яковичу Франку. Його ясний від природи розум, жадоба до знань дали плідний розвиток особистості, яка не тьмяніє понад півтораста літ. Мало того, не лише не тьмяніє, а навпаки, магнетизує на себе грані новітньої історії, трансформуючи її у нові колізії, цікаві сучасному світові.

За прикладом далеко ходити не треба. Візьмемо його "Украдене щастя", що було написане у 1891 році і вперше було поставлене в 1893 році в західноукраїнському театрі "Руська бесіда", а потім ставилося талановитими художниками відомих українських та зарубіжних театрів не один десяток разів.

Все це говорить про те, що тема, порушена І.Я.Франком у творі, далеко не вичерпана, а звернення сучасних режисерів до нього відкриває нові грані творчості Франка так, як це відбувається з творчим надбанням Шекспіра, Міллера, Данте, Рільке та ін.

Мене як професійного режисера, не залишає у спокої "Украдене щастя", його філософія і надзавдання, яке заклав автор ще на початку роботи над твором. Адже в 1891 році письменник, вимальовуючи образи своїх героїв переконує нас у тому, що щастя, украдене в них усіх, украдене соціально економічним устроєм, украдене тупими принципами сільського життя, яке виробило свої закони, традиції, свою лінію поведінки і підлаштування до так званої громадської думки. В той час автора звинувачували чи не в усіх гріхах і майже відкрито цензурували твір, намагаючись ввігнати його у вироблену офіційну обойму поглядів і ситуацій, незважаючи на струни таланту, що так яскраво бринять у кожній яві, події, у кожному великому чи малому шматку цієї драми з сільського життя. І чи тільки з сільського? Письменник вимальовує навколишній світ в образі ненажерливого звіра, який не втомлюється красти щастя не лише окремих персонажів, а цілого села, міста, регіону

("Борислав сміється", "Смерть Каїна", "Іван Вишенський", "Мойсей" та ін.)

На думку спадає доля всієї України, у якої віками не переставали красти щастя, коли точилися війни по загарбанню українських земель і закріпленню народу, коли штучно організували голодомори, чистки передової української інтелігенції, коли Україна зазнала чорнобильського лиха, коли країни-монстри сьогодні заради власних інтересів нав'язують свої, ними ж надумані, правила гри, свої уподобання і свої смаки.

Промовляючи ці слова, я ще раз переконуюся в тому, що Франко в українській літературі не просто письменник з визначним творчим доробком. Це один з її найвідоміших філософів, її провідник, з усією багатогранністю образу, відфільтрованого тисячами століть, розвинутого мільйонами умів, утвердженого досвідом світових цивілізацій.

Я б не хотів у контексті даної теми торкатися філософії Григорія Сковороди, але слід зазначити, що так розвинути творчий доробок патріарха української мислі, так довершити її вдалося лише І.Я.Франку. Це чітко виражено в його зрілих творах, хоча молодий Франко і до сьогодні ще не зовсім вивчений, зрозумілий і гостро суперечливий, врешті-решт, він таким і має бути – праведник суспільної думки.

На початку своєї роботи я категорично відмовлявся від встановлення своєрідних ярликів типу "кобзар", "каменяр", "співачка досвітніх вогнів" тощо, але, якщо слідувати традиції і знову вдаватися до них, то велета української національної культури, я б назвав "Мойсеєм української літератури".

Політичні події, що так стрімко і суперечливо розгорнулися на тернах України в останні роки, загострили питання поділу її території, перегляду понять типу схід-захід, москалі-бендери тощо. Це явище не може залишити у спокої будь-яку мислячу людину. І це природно. Однак проблема існує. Шляхи її вирішення? Це не лише знак питання, це знак майбутньої дії суспільства в цілому і кожної людини зокрема. Це врешті доля України.

Давайте знову повернемося до Франка, його бачення цієї ситуації, його поведінки в цій скруті, адже вона не нова. Мусимо відзначити, що в різні періоди своєї діяльності Франко по-різному ставився до проблеми соціальної структури української нації, навіть займав протилежні позиції.

Та проблема цілісної української нації як запоруки її відродження і "повернення" в європейську і світову історію окреслена в багатьох його філософських та поетичних творах, зокрема в "Одвертому листі до

галицької української молодежі", де він закликає її взятися за виконання "великої історичної задачі" – "допомогти російській Україні... у закладинах великої праці – здвигнення нашої національної будови в усій її цілості ... Від того буде залежати в дуже великій мірі наша будущина яко нації, здібної зайняти місце в хорі інших культурних націй". Вчений неодноразово торкався питання про відносини і, так би мовити, взаємні зобов'язання "австрійської" – галицько-буковинської – з одного боку, і "російської" – з іншого боку, частин роз'єднаної України. Віддаючи данину тому, що саме в наддніпрянській і слобожанській Україні з'явилися "перші проблиски нової української самосвідомості", а в "російській" Україні зосереджений основний громадсько-культурний потенціал українознавства, Франко закликав галичан "віддячитися російській Україні за те духовне і матеріальне добро, яке вона досі давала нам", оскільки галичанська "частка українського народу має виконувати життєві функції за весь народ". Далі він пише: "Ми мусимо навчатися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів... Ми повинні – всі без виїмки – поперед усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім стані, познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кожним хоч і як дрібним та частковим її успіхом, а головно, щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді практично частиною його".

Письменник закликає українську інтелігенцію "витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшім темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остоятися". Тобто він намагався також ввести Україну в світ, показати світові багатства української культури, прилучити своїх земляків до багатств, що їх витворила світова культура. Франко будував "золотий міст розуміння і спочування між народами".

Тема об'єднаної, цілісної України звучить і в поетичних творах Івана Яковича Франка, зокрема, у "Правдивому Мироні".

"Правдивий Мирон" – це, власне, сам Іван Франко. Він бився за волю свого народу. Він питав своїх земляків:

Чи ще ж то ви мало наслужились
Москві і ляхові?
Чи ж то мало наточились
Братерської крови?

І він закликав синів України такими словами:

Пора, діти, добра поглядіти
Для власної хати,
Щоб газдою, не слугою
Перед світом стати!

І вірив у те, що Україна буде вільною, і єдиною державою:

Встане славна мати Україна
Щаслива і вільна
Від Кубані аж до Сяну-річки
Одна нероздільна.

Поема "Мойсей" загальновизнана як вершинний твір у художній спадщині Франка. Та не тільки висока мистецька досконалість поеми, її громадянський пафос у відстоюванні свободи і незалежності України, що справили величезне враження на сучасників поета, дали підставу Ю.Шереху (Ю.Шевельову) визначити "Мойсея" як другий – пісня Шевченкового – "Заповіт" української літератури.

Поема починається з прологу, де висловлена головна ідея твору:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздоріжжу,
Людськими презирством, ніби спрутом, вкритий.

О ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судилося! Вірю в силу духа
І в день воскреслий твойого повстання.

Засяєш у народів вільним колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

За визначенням самого Франка, його поема "Мойсей" – це "гіркий та вільний" спів, присвячений "будущині" України.

"Одвертий лист до галицької української молодежі" написаний Франком у зв'язку з революційними подіями 1905 року в Росії і воскреслими сподіваннями на якісь демократичні переміни в Російській імперії, а отже, і в Україні.

Тому, сьогодні, в часи становлення незалежної Української держави, особливо дивує позиція нашого красномовного письменства, яке вирішує свої суто спілчанські негаразди, забуваючи про нагальні проблеми народу України, власне своїх читачів, для яких вони існують на цьому білому світі.

Перед "вищим письменством" Франко ставить завдання "заспокоювати всі духові потреби величезної маси" народу. Проблему взаємин поета-митця і його оточення – вузького чи широкого – поетичними рядками він бачив так:

Пустив ти слово різко, сміло,
Що в серці дивно защеміло:
"Пісень давайте нам, поети,
Без тенденційної прикмети,
Без соціального змагання,
Без усесвітнього страждання,
Без нарікання над юрбою,
Без гучних покликів до бою,
Без сварів мудреців і дурнів.
Без горожанських тих котурнів!
Пісень свободних і безпечних,
Добутих із глибин сердечних,
Де б той сучасник, горем битий,
Душею хвильку міг спочити".

І тут я хочу згадати про ще одного велета української літератури, відомого сучасника І.Я.Франка, нашого земляка – Михайла Коцюбинського.

Тему дружби двох письменників – Коцюбинського і Франка досліджувало чимало літературознавців, письменників, вчених. Можна навести багато прикладів взаємовливу творчості двох титанів української літератури, але не про це нині йдеться.

Звернімося до листування поміж Франком і Коцюбинським, щоб переконатися у тому багатющому матеріалі, що подарували ці велети українському народу, своєму читачеві, адже саме епістолярний жанр дає можливість розкрити такі цінності, які не підвладні іншому літературному жанрові.

Куди ж сьогодні подівся епістолярний жанр, який так рясно цвів і вражав на терні української літератури? Шкода, що вибрані твори окремих письменників, випущені останнім часом, не рясніють епістолою. Скільки б вони внесли доброго, розумного у відносини поміж людьми, а скількох би навчали творчо мислити і працювати, але чомусь і ця сторінка, на превеликий жаль, працює не для загального добра!

Існує величезна кількість літератури на тему таємниці творчості. Особливо зросла вона в останні роки і продиктована переважно мистецькою елітою, яка виставляє головним чинником творчості емоції та інтелект, чуття і мисль, серце і розум. Індивідуальність творця, його воля і характер мовби регулюють співдію цих двох начал, що в кожній творчій одиниці співіснують не в однаковій пропорції і лише винятково являють образ рівноваги. І саме повна гармонія цих двох начал, тобто повне панування понад ними волі творця, дає твори, що їх ми називаємо класичними, а їх творців – класиками (Гете, драматургія Лесі Українки, пізній А.Міцкевич, значна частина поезії О.С.Пушкіна тощо).

При всьому незаперечному темпераменті, при всьому, щоправда глибоко захованому жарі серця, почуття Франка, в його поетичній творчості, завжди проходять суворий фільтр інтелекту. Більше того, він як ніхто, умів свої емоційні враження і відчуття трансформувати в енергію інтелектуальну. Світ його почувань. внутрішні "стихії" єства, бурі й негоди його серця є в його поезії, вони завжди контрольовані потужною, але формотворчою силою розуму. І це не випадково, що від молодих літ Франко-поет невтомно оспівує все-таки "розум владний" (замолоду – 1878 р. навіть з наївним і зловісним додатком – "без віри основ"). І здається важко знайти в світовій поезії такого натхненного, такого одержимого співця розуму-інтелекту, розуму-рації, як у нашого 150-літнього ювіляра.

На мою думку, якщо Шевченко в поезії був явищем, майже демонічної національної емоції, то Франко – національного інтелекту. Для Франка майже протягом всієї життєвої творчості розум був завжди на першому місці, бо він для нього завжди був синонімом Сили ("Ти розуме, бистроуме, порви пута вікові", 1880 р.).

Те, що Шевченкові дано було Природою і Провидінням, до того Франко мусив верстати довгий, трагічний шлях безустанної боротьби, шлях через "вершини і низини", шлях поневірянь і поразок. Тріумф прийшов аж в кінці його життєвого й творчого шляху, обертаючи той "кінець" на "почато", а "епілог" на "пролог".

Великим прологом до нової доби нашої національної історії все чіткіше, все виразніше вимальовується велична постать Івана Франка. Тільки тепер, по національному Обудженні по Війні за Державність, по гірких досвідах на чужині "на ріках вавілонських" ми ще раз переконуємося, що без Франка в критичних десятиліттях 30–90-х позаминулого століття ми б упали в провансальство, знову ж таки тим ярликом "мужицького" поета, співця каменярів, що саме по собі знівелювало б його творчість і життя.

Свого часу критики Франка звертали увагу на особистість письменника в зіставленні з добою і писали про "страшний фаталізм епохи", що затяжів над індивідуальністю поета, яка мусила тому фаталізмові стати на чоло.

Тут варто згадати М.Грушевського, який відзначав у 1913 році, що поезія Франка звучить як похідний марш, як воєнний клич, а його творчість є національним подвигом.

М.В.Немченко

ІВАН ФРАНКО – ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК, ПУБЛІЦИСТ, ЖУРНАЛІСТ, ПЕРЕКЛАДАЧ

Іван Франко – діяч, який уособлює цілу епоху української культури; один з найвидатніших письменників слов’янських народів; його ім’я здобуває все ширшу світову славу. Він був великим поетом, прозаїком, драматургом і належав до тих письменників, яких сам порівнював із деревом, що корінням своїм міцно тримається в національнім ґрунті, звідки й черпає живі соки, а кроною сягає міжнародної атмосфери думок і змагань.

Іван Франко був ученим широкого діапазону – критиком і дослідником літератури, істориком, філософом, фольклористом, етнографом, мовознавцем, економістом, мистецтвознавцем. Він був невтомним публіцистом, журналістом, видавцем, політичним діячем, пропаган-

дистом передових ідей. На початку 80-х рр. XIX ст. Франко плідно поєднував працю перекладача західноєвропейської романтичної класики, публіциста („Мислі о еволюції в історії людськості"), літературознавця (статті про Шевченка й Куліша, „Огляд української літератури за 1880 рік" тощо), видавця (журнал „Світ").

Титанічна праця Франка як викладача й популяризатора творів світової літератури відіграла велику роль у розвитку української літератури і української національної культури в цілому. Він вільно володів „мертвими", багатьма слов'янськими й західноєвропейськими мовами (в інших випадках перекладав за німецькими джерелами). Франко прагнув не відходити від оригіналів, що відповідає вимогам сучасного перекладознавства. За обсягом перекладених творів народів світу різного часу Франко не має рівного собі перекладача в жодній літературі. Його перу належать переклади, що беруть початок з творів народів стародавнього Сходу і закінчується творами сучасних Франкові російських, французьких, німецьких, польських, чеських та інших слов'янських письменників. Він розкрив перед українським читачем зміст і чарівність староарабської поезії, красу і філософську мудрість староіндійських поетичних пам'яток, доніс із давнини старокитайські пісні, давньоєврейську книгу Іова. Велике місце в його перекладах займає антична поезія, твори грецьких поетів Гомера, Гесіода, Софокла, Сапфо.

З юних років і до останніх днів життя І.Франко з великим натхненням працював над перекладами свого улюбленого поета, який стояв, „як граничний камінь на переході від середніх до новіших віків"[10] – Данте Алігієрі; перекладав твори англійських поетів Шекспіра, Бернса, Шеллі, Байрона та інших. Разом із прекладами вміщував власні передмови і примітки.

З любов'ю ставився Франко і до французької та німецької поезії, переклав численні поезії Гюго, визначні твори Гете, багато поетичних творів Гейне. Часом супроводжував переклад докладним науковим коментарем. Серед слов'янських поетів перше місце у його перекладах належить російській поезії, творам О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Чернишевського і М.Некрасова.

Тож титанічна праця Франка в царині поетичного перекладу – унікальне явище в історії світової словесності. Поет не раз підкреслював, що обмін духовними здобутками між народами світу прокладає золоті мости духовного єднання між ними, взаємозбагачує їхні культури. Дбаючи про духовне зростання і піднесення культури та свідомості

українського народу, Франко невтомно працював над тим, аби передати йому кращі здобутки світової літератури і цим самим збагатити українську національну культуру.

Початок журналістської діяльності І.Франка припав на роки навчання у Дрогобицькій гімназії та Львівському університеті (1874–1877). Ще гімназистом він почав листуватися з редакцією львівського молодіжного журналу «Друг», куди надсилав свої перші літературні спроби в жанрах поезії, прози, драматургії, перекладу.

Журналістська діяльність Франка по-новому розкрилася у 1878 р., коли він спільно з Павликом видавав радикальний за спрямуванням журнал «Громадський друг» з продовженням у формі збірок «Дзвін» і «Молот». У цьому виданні, незважаючи на шалений цензурний тиск (усі випуски були конфісковані), Франко гідно продемонстрував свій небуденний талант журналіста, критика, публіциста, письменника. Це за його ініціативою у «Дзвоні» і «Молоті» з'явилися такі оригінальні рубрики, як «Вісті з Галичини» та «Вісті з України», де вміщено безліч гостровикривальних кореспонденцій і дописів з місць, у тому числі кілька його власних. Особливий резонанс серед читачів мали статті Франка «Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції», «Література, її завдання і найважніші ціхи». Ці полемічні виступи викликали бурхливу дискусію в пресі.

Середина 80-х років XIX ст. – це період нереалізованих видавничих планів Франка і Павлика, розрахованих на відновлення власного, незалежного періодичного органу. Спочатку це був план літературно-науково-політичної газети або журналу «Братство», потім журналу «Поступ», програму якого Франко розробив та видав у листопаді 1886 р. окремою листівкою у формі «Запросин до передплати». Справу заснування друкованого органу, незалежного від інших партій, довелося відкласти, а тим часом шукати шляхів до співробітництва у сусідній, польській чи німецькій пресі.

Початки співробітництва Франка у польській періодиці відносяться до 1882–1883 рр. Пізніше це співробітництво стало постійним, особливо після того, як він налагодив тісні зв'язки з петербурзьким тижневиком Е.Пільца «Kraj» і був запрошений до співпраці як власний кореспондент варшавського журналу «Prawda» О.Свєнтоховського.

Паралельно з публікацією у польській пресі Франко не забуває про реалізацію своїх українських організаційно-видавничих планів. У 1888 р. він спільно з Павликом очолив молодіжний журнал «Товариш»,

в якому виступив з програмною статтею «Від редакції» та проблемно-критичним фейлетоном «Наша публіка». Непорозуміння в редакції між «старими» і «молодими» радикалами зупинили дальший вихід «Товариша». Ось чому Франко дав згоду на запрошення співпрацювати у відновленому з 1888 р. журналі народовців «Правда», де у перших трьох номерах вмістив велику статтю «Молодий вік Юрія Федьковича», рецензії на наукові праці О.Потебні і М.Дашкевича.

З 1890 р. діяльність Франка як журналіста була спрямована на реалізацію ідеї реформування української преси. Тимчасові видавничі непорозуміння з молодими радикалами і Павликом, що призвели, по суті, до закриття «Товариша» (вийшов тільки один номер), поступилися розумному компромісові. В результаті цього з 1 січня 1890 р. Франко і Павлик починають видавати двотижневий часопис «Народ». Як публіцист, Франко в журналі «Народ» займався економічними проблемами, опублікувавши упродовж першого року видання п'ять статей. Після проголошення «Народу» органом радикальної партії будь-які художні, наукові і літературно-критичні матеріали до друку не допускалися. Це обмеження стримувало творчі можливості Франка як письменника і вченого, зате змусила його подумати про заснування власного, незалежного, позапартійного літературтю-наукового вісника «Житє і слово».

Видання «Житє і слово» – це видатна подія в історії української преси кінця XIX – початку XX ст. Франко задумав журнал такого типу, якого раніше не знала Галичина. Взірцем для нього були західноєвропейські видання.

Перший випуск вісника «Житє і слово» вийшов друком у грудні 1893 р.

Як учений Франко виступав у журналі з науково-фольклорними публікаціями та їх науковими коментарями (у рубриках «Із уст народу», «Із старих рукописів»), біографічними нарисами, з рецензіями на наукові праці польських, чеських, німецьких авторів, з публікаціями документів до історії літературного і політичного життя Галичини. Як письменник – із циклом поезій. Як літературний критик – із систематичними оглядами літературних новин. Як публіцист – з низкою полемічних статей на актуальні суспільно-політичні теми.

Франко в журналі «Житє і слово» вперше одержав можливість «повної свободи думки». Віддаючи найбільше часу і уваги виданню власного журналу «Житє і слово», Франко не поривав давніх зв'язків з

польською пресою, яку він максимально використовував як відносно вільну трибуну для своїх виступів на українські теми.

Друга половина 90-х рр. – період дивовижної напруги журналістської роботи Франка. Він поєднував творчу працю на всіх трьох «пресових фронтах» – на українському, польському і німецькому. Все, що він опублікував в іноземній пресі, – це набуток нашої національної культури, а преса, в якій він співпрацював, органічно вливається в український журналістський процес.

Стабільно склалася журналістська діяльність Франка тільки в «Літературно-науковому вістнику», де він чесно і плідно трудився десять років. Організації, формуванню й утвердженню нового загальноукраїнського друкованого органу він віддав увесь свій багатий журналістський досвід. Можна стверджувати, що, коли б не Франко з його журналом «Житє і слово», не було б і «Літературно-наукового вістника».

Участь І.Франка в «Літературно-науковому вістнику» – це не тільки щоденна копітка і чорнова редакційна робота, але передусім творчий внесок у зміст кожного номера. Франкові голос, слово, думка звучать у всіх розділах і рубриках журналу.

Художня спадщина Франка в «Літературно-науковому вістнику» – це поезія, проза і переклади.

Офіційно Франко склав повноваження головного редактора «Літературно-наукового вістника» після видання січневого номера журналу 1907 р., але редакційними справами, як свідчить листування з авторами, продовжував займатися до кінця року, залишаючись фактичним редактором літературного відділу.

Майже три роки ім'я Івана Франка не з'являлося у поточній пресі Галичини. Єдиний виняток – лист-протест до редактора журналу «Будучність». У 1911 – 1913 роках він найбільше друкується в наукових виданнях, а як критик-рецензент досить часто виступає у тижневику «Неділя» і газеті «Діло». Серед науково-публіцистичних матеріалів цього періоду виділяється критична стаття в шести номерах «Діла» за 1912 р. «Повний курс історії України-Руси (Критичні уваги до історичних праць проф. М.Грушевського)». Своє завдання як критика-рецензента Франко вбачав не в тому, щоб зробити фактичні зауваження, уточнення та джерельні доповнення до фундаментальної праці відомого історика України, з яким йому довелося спільно видавати «Літературно-науковий вістник», а в тому, щоб дати, як він зазначив, «імпульс до дальшої дискусії, яка може

принести користь і самому авторові, і його праці, і розумовому розвитку всієї нашої суспільності».

Окрема сторінка літопису журналістської діяльності І. Франка – це публікація його історичних праць, поезій, перекладів і ювілейних статей та іншої інформації про нього в пресі української діаспори на американському континенті. Дорогу до заокеанської преси прокладав не він. Це був зворотний зв'язок, який виходив від українських культурно-поетичних товариств та їхніх періодичних видань — газет «Свобода» та «Народна воля» (Оліфант, Скрентон, США), «Робочий народ» (Вінніпег, Канада).

Іван Франко – універсальна особистість, геній, людина нового часу, яка набагато випередила свою добу, вчений і митець європейського рівня, яких мало в історії української культури. „Він був автором, що творив національний комплексний культурно-естетичний код, сягав думкою в усі галузі духовного життя людства, інтегрував українські художні традиції в європейські тенденції літературного розвою. Його художня творчість завжди надихалася вірою в іще не вичерпані сили української нації” [7].

Література

1. Возняк М. Життя і значення Івана Франка.— Л., 1913.

2. Герасимович А. Національна свідомість: оцінка і прогнози І.Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Л. – С. 215221.

3. Дей О. І. Українська революційно-демократична журналістика.— К., 1959.

4. Євшан М. Іван Франко // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.

5. Жулинський М. Від традицій XIX ст. до ранніх пошуків XX та Іван Франко // Сучасність. – 1991. – Ч.5.

6. Заклинський Р.Франко як публіцист // ЛНВ.— 1913.— Т. 63.

7. Погребенник В. Іван Франко: унікальні виміри таланту // Українська мова та література, листопад 2005, № 43–44.

8. Погребенник В. Світи Івана Франка // Франко І. Сотворення світу. – К., 2004.

9. Телехова О. Вивчення літературно-критичних статей у школі. – К.: Рад. шк., 1987. – 128 с.

10. Франко І. Данте Алігієрі.– Л., 1913.
11. Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1986. – Т.45. – С. 276–286.

Л.В.Бабій

ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ФРАНКОЗНАВСТВА НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ

Іван Якович Франко – знакова постать вітчизняної та світової історії й культури. Він був одним з атлантів, який виявив сміливість взяти на свої плечі велетенську ношу розвитку національного духу українців, ставши предтечею новітньої української літератури.

Громадська і творча діяльність, особисте життя І.Франка тісно пов'язані минувшиною і культурою Прикарпаття. Мешканці міст і сіл області зберегли яскраві спогади про зустріч з письменником, про місця, які він відвідував, про його спілкування із тутешнім населенням. Розповіді про І.Франка передаються з покоління у покоління як найвища духовна цінність, а все, пов'язане з його великим іменем, шанобливо оберігається. У нашому краї можна почути: "явір Каменяра", "камінь Франка", а численні пам'ятники на його честь є найкращим доказом любові краян до великого сина української нації.

Саме на прохання громади області 1962 року Верховна Рада УРСР перейменувала обласний центр на Івано-Франківськ, а область – із Station Станіславської на Івано-Франківську.

А ще раніше, 1956 року, з нагоди 100-річчя від дня народження Каменяра обласній бібліотеці було присвоєне ім'я Івана Франка.

Обласна універсальна наукова бібліотека ім. І.Франка як головна бібліотека регіону володіє великим книжковим багатством – художніми творами письменника різних років видання, книгами про його життєвий та творчий шлях, літературою української діаспори, науковими розвідками краєзнавчого характеру. Серед нових видань – 3-томник творів Каменяра, що вийшов у дрогобицькому видавництві "Відродження", збірка "Мозаїка", де зібрано твори письменника, які не увійшли до 50-томного зібрання, та багато інших.

Цікавими є діаспорні видання, які розкривають як громадську позицію, науковий і творчий доробок, так і особисте життя письменника.

Зокрема, це спомини його дочки Анни Франко-Ключко "Іван Франко і його родина" та книга "Рукописи І.Франка в Канаді", нарис Євгена Паранюка "Останні роки життя Івана Франка", праця доктора Луки Луціва "Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість", що вийшла друком у нью-йоркському видавництві "Свобода" 1967 року, дослідження Л.Рудницького "І.Франко і німецька література" та інші. У бібліотеці є чимало видань художніх творів І.Франка, що побачили світ поза межами України.

Ці документальні ресурси засвідчують, що спадщина І.Франка феноменально багатогранна. Кожен раз по-іншому прочитуємо твори письменника, осягаємо нові іпостасі особистості І.Франка, їх глибинний філософсько-психологічний вимір. Мабуть, саме тому кожне покоління прочитує праці І.Франка по-своєму, відкриваючи нові пласти закладених у них міркувань і почуттів.

Обласна універсальна наукова бібліотека ім. І.Франка широко популяризує творчу спадщину великого українського письменника: проводить літературно-мистецькі вечори, презентації нових видань, організовує книжкові виставки та перегляди літератури, а також допомагає науковцям, краєзнавцям, письменникам являти нові розвідки, презентувати витвори мистецтва, нове художнє слово.

Які ж франкознавчі здобутки мають прикарпатці?

Дослідження постаті Івана Франка тривають. Наші науковці активно відкривають маловідомі грані життєвої долі та творчої спадщини Каменяра.

Наукове видання Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника "Іван Франко і національне та духовне відродження України" (Івано-Франківськ, 1997) є доволі змістовним, глибоким. Тут показано вплив творчості письменника на сучасні процеси державотворення та духовності. У першому розділі порушується наукова проблематика українського мовознавства та літературознавства, у другому – питання філософії, історії та духовної культури українського народу, у третьому – окремі аспекти розвитку педагогічної науки, освіти, виховання в Галичині.

Щоп’ять років найстаріший вищий учбовий заклад Івано-Франківщини – Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника – проводить міжнародні наукові конференції, присвячені питанням франкознавства. Їх матеріали друкуються у збірнику наукових праці. Останній із них – "Шевченко. Франко. Стефаник" 2001 року видання у ІІ

розділі представляє дослідження учасників наукового форуму про творчу спадщину Великого Каменяра.

Ось стислий виклад окремих доповідей науковців.

Кандидат філологічних наук Г.Марчук звертається до теми наукового утвердження новаторських ознак сатиричних і гумористичних оповідань І.Франка в західноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. Простежує жанрові форми сатиричної прози письменника: жанр хроніки ("Сучасна літопись"), сонета ("Тюремні сонети"), меморандуму ("Меморандум буряків"), притчі-пародії ("Притча о блудних отцєх") та інше.

Іншу проблематику, а саме, особливості інтимної лірики І.Франка від "Зів'ялого листя" до "Похорону" розкриває кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури О.Слоньовська.

У Франків ювілейний рік обласна універсальна наукова бібліотека ім. І.Франка разом з Івано-Франківським відділенням Наукового товариства ім. Шевченка проводить цикл наукових читань за участю провідних вчених Івано-Франківщини. Наукові розвідки висвітлюють різні аспекти творчості І.Франка, здійснюють новітній їх аналіз та розширюють бачення й розуміння надбання Івана Франка.

Читання проводилися за такою тематикою:

"Іван Франко як мислитель" – С.Возняк, доктор філософських наук, професор кафедри філософії Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

"На історичних сходинах української честі і гідності (Іван Франко в рецепції Симона Петлюри)" – В.Качкан, доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи, завідувач кафедри українознавства Івано-Франківського державного медичного університету.

"Іван Франко у боротьбі за єдність української літератури і мови" – Василь Грещук, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника.

"Театр Івана Франка: літературно-художні концепції..." – С.Хороб, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника.

"Іван Франко і українська музична культура" – Г.Карась, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри співу та диригування Інституту

мистецтв Прикарпатського національного університету імені В.Стефананика.

"Іван Франко та Василь Стефаник: особливості взаємин" – Р.Піхманець, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника.

"Іван Франко: "Зів'ялого листя до "Похорону" – О.Слоньовська, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника.

"Іван Якович Франко: міфи і реальність щодо історії його хвороби" – Н.Сердюк, доктор медичних наук, професор, завідувач кафедри госпітальної терапії Івано-Франківського державного медичного університету.

Наукові читання проводяться в обласній універсальній науковій бібліотеці ім. Івана Франка (вул. Чорновола, 22). Постійно діє книжково-ілюстративна виставка.

Зокрема, на першому засіданні наукових читань у доповіді професора Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника С.Возняка йшлося про І.Франка як глибокого мислителя, лейтмотивом творчості якого була людина і нація. Його гуманізм, повага до людини органічно перепліталися із суттю національної ідеї, він відтворював "ідеал національної самостійності" українського народу.

На лютневому засіданні Голова наукового товариства ім. Т.Шевченка академік В.Качкан висвітлив новітній погляд на внесок І.Франка як поета, прозаїка, публіциста, вченого, політика в українську державотворчу скарбницю, зробив проекцію у прийдешнє, що проростає з наших помилок, досягнень і надій.

Про визначну роль Каменяра в історії формування єдиної української літературної мови говорив професор Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника В.Грищук. Він висвітлив методологічні і теоретичні питання розвитку української літературної мови, які знаходимо в мовній практиці франка-письменника, а також у спеціалізованих мовознавчих розвідках, численних літературно-критичних статтях, нотатках, рецензіях І.Франка. Основою єдиної української літературної мови І.Франко вважав народну Наддніпрянщини, оброблену й відшлефовану в художніх творах І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, Марка Вовчка, І.Нечуя-Левицького.

По завершенню читань планується опублікувати тексти наукових виступів у форматі збірника.

Тема "І.Франко і Прикарпаття" завжди цікавила краян. Ми пишаємося тим, що наша земля, її люди стали праобразами багатьох творів Каменяра, а його "Вічний революціонер" був написаний у м. Коломиї. Саме в нашому краї письменник знайшов вірних друзів і послідовників – Михайла Павлика та його сестру Анну, Василя Стефаника, Леся Мартовича, Наталію Кобринську та інших. Різні життєві ситуації приводили письменника до міст і сіл Івано-Франківщини.

Першим на теренах Прикарпаття дослідником біографії класика світової літератури І.Франка був історик, краєзнавець, наш земляк – коломиянин Іван Білинкевич. Основні праці його життя – монографія "Дорогами Каменяра по Івано-Франківщині" та франкознавчий словник (обсяг і зміст якого доволі об'ємний) так і залишилися невиданими, хоч в періодичних виданнях друкувалося чимало уривків.

Франкознавство І.Білинкевича багатоаспектне. Збагнути його допоможе всім зацікавленим наукове видання академіка В.Качкана у монографічному серіалі з українознавства "Хай святиться ім'я твоє" (Кн.4.) у розвідці "Франкознавство Івана Білинкевича за його рукописною спадщиною".

Вчений на основі рукописів, архівних джерел, раритетних видань дослідив, що І.Білинкевич вивчав тексти творів І.Франка, зіставляв їх, аналізував різні редакції, а також робив різного характеру помітки як до текстів, так і до коментарів, передмов до кожної книжки. Академік В.Качкан підтверджує, що І.Біленкевич мав глибокі знання творчості Каменяра. Засвідчують це записи в численних учнівських зошитах. Ось назви розвідок: "До біографії Івана Франка", "Коломийські епізоди в біографії Івана Франка", "Коли написав Іван Франко "Гімн" або "Вічний революціонер", "Іван Франко на Гуцульщині", "Іван Франко і Андрій Чайковський", "Хвороби Івана Франка" та ін.

Безумовно, ці зошити мають значний інтерес для дослідників-франкознавців.

В.Качкан доводить, що епістолярна спадщина І.Білинкевича сприяла поглибленню знань з франкознавства. Серед тих, з ким він листувався, – Роман Горак, Олексій Дей, Роман Іваничук, Мирослав Мороз, Федір Погребенник, Роман Головин, а ще керівники видавництв, музеїв, друка-рень, товариств. Рукописний масив І.Білинкевича засвідчує,

що дослідник якнайретельніше добував інформацію до найменшого факту, дати, або й згадки.

На превелику втіху, цого року, з нагоди ювілею І.Франка дослідницька праця Івана Білинкевича "Дорогами Каменяра по Івано-Франківщині": Біографічно-краєзнавчі нариси" з численними світлинами й схемами першої і другої подорожі І.Франка по Станіславщині побачить світ у коломийському видавництві "Вік".

Цікавим є дослідження Івана Білинкевича "Іван Франко і Коломия" (Івано-Франківськ, 1991). На основі фактографічного матеріалу автор детально висвітлює кожне перебування Каменяра в давньому місті над Прутом.

Зв'язки Каменяра з нашим краєм висвітлює книга відомого вченого і краєзнавця Володимира Полєка "Іван Франко на Прикарпатті" (Ужгород, 1966). Вона і досі вважається найґрунтовнішим виданням, що містить багато цікавих фактів з життя Каменяра, його літературної і громадської діяльності, пов'язаної з нашою областю.

Праця нашого земляка Петра Арсенича "Прикарпаття в житті Каменяра" (Івано-Франківськ, 1966) є своєрідним путівником по окремих населених пунктах Івано-Франківської області, в яких бував Іван Франко. Книга щедро проілюстрована фотографіями.

Книга істориків І.Любінця та Б.Гавриліва "Шляхами Івана Франка на Прикарпатті" (Івано-Франківськ, 1996) розкриває історико-краєзнавчу діяльність письменника на Станіславщині у другій половині XIX – початку XX ст. Автори розповідають і про вшанування пам'яті Каменяра, людини, яка близько 40 років свого життя віддала служінню українському народові.

Працівники Івано-Франківської обласної універсальної наукової бібліотеки зробили свій внесок у прикарпатську дослідницьку франкіану. Так, до 150-літнього ювілею Івана Франка підготовлено і розповсюджено:

- методичні рекомендації "Каменяр поступу"
- бібліографічний покажчик "Іван Франко і Прикарпаття"
- матеріали соціальної розвідки "Іван Франко очима сучасного читача.

Доля Івана Франка тісно пов'язана з мальовничим карпатським селом Лолин Долинського району. Саме тут письменник пізнав одвічне почуття – перше велике кохання до сестри свого друга – Ольги Рошкевич. Окрилений коханням І.Франко саме у Лолині написав оповідання

"Лесишена челядь" та "Вугляр", окремі розділи повісті "Петрії і Довбущуки", записав пісню про шандара, яка пізніше лягла в основу драми "Украдене щастя". Ользі Рошкевич присвятив І.Франко першу збірку поезій "Боляди і росказн".

Сьогодні історія їхнього кохання показана в місцевому музеї; пам'ятник І.Франку споруджено на місці, де стояла хата Рошкевич. Івано-Франківськи письменники пишуть нові поезії – присвяти їхньому коханню. Ось один із таких віршів, написаний Ярославом Ткачівським:

ЦВІТ ФРАНКОВОГО КОХАННЯ

УЛолин, у Лолин, у Лолин
кортіло Івана у Львові,
хотілось обняти стан Олин,
жадалось п'янкої любові.

Стелилась дорога у гори,
як зірка вставала рання.
Кохання не пісня, а горе,
коли нероздільне кохання.

Обох вповивали тумани,
цілунки неначе причастя ...
Заплакала Ольга: "Іване,
ти – радість моя ... і нещастя".

Між крихтами фальшу і зради,
студена відмова попівни
брилою на серце впаде.
... Десь перші запіли півні.

Вже руки в останнє сплелися –
розлука здолала стрічання ..
Зів'яло зелене листя
та квітне Франкове кохання.

Тож 1993 року з ініціативи Долинської ЦБС вперше відбулося районне свято ліричної франкової поезії. За 123 роки воно набуло заслуженого визнання та сягло обласного рівня. На святі можна почути не тільки читання поезій Франка, а й виступи тих, хто у власній творчості звертається до високих ідей Великого Каменяра.

Ідеї Івана Яковича Франка, його різноаспектна творча й наукова спадщина чекають нового прочитання, нових наукових досліджень та подальших пошуків. Безумовно, тема франкознавства привертатиме увагу ще не одного покоління дослідників і краєзнавців, адже Франко залишається більше невідомим, аніж відомим, – і це незавжаючи на систематичне звернення до вивчання і популяризування доробку Франка – громадського діяча, Франка – вченого, Франка – письменника.

ХУДОЖНЯ СПАДЩИНА ІВАНА ФРАНКА

Р.С.Мариняк

"УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ" І. ФРАНКА: ПРОБЛЕМА ПЕРЕСТУПУ В СВІТОГЛЯДНІЙ СИСТЕМІ МИТЦЯ

Коли берешся говорити про І. Я.Франка, то гостро розумієш свою малість перед цією великою людиною. "Свідомо чи несвідомо, з власного пересвідчення чи з чужого голосу, – казав Є.Маланюк, – але кожен, чувши ім'я Франка, здіймає шапку незалежно від свого місця народження. Тут діє інстинкт величі" [2, 10].

Символічно, що конференція, присвячена 150-й річниці з дня народження І.Франка, проводиться в квітучому травні – місяці, в якому перестало битися серце Івана Франка (28 травня 1916 р.).

Почнемо з того, що Іван Франко, за визначенням О.Пахльовської, є однією з іконографічних постатей української культури. "Переслідуваний і опротестований різноспрямованими культурними й політичними силами за життя, письменник став по смерті своїй мавзолеєм... За логікою якогось зловісного парадоксу, власне *іконографічна присутність* І.Франка в українській культурі зумовила його фактичну *відсутність* у переломові моменти будівництва нації" [9, 19–20].

Тотальна неприсутність І.Франка як цілісної особистості, як українського генія у свідомості сучасного українця є справді унікальним феноменом. Запущені в серійний випуск кліше "вічного революціонера", "атеїста", "борця за права трудящих", зрештою "Каменяра" є явищами одного порядку із горезвісними "нашими чотирма Лесями" (як виявила свого часу О.Забужко після виходу в одній із діаспорних газет статті "Чи

буде в нас четверта Леся?", українських громадян така фраза абсолютно не дивує, вони легко вишиковують вряд усіх "Лесь": перша – власне Леся Українка, друга – Олена Теліга, третя – Ліна Костенко, четверта – Оксана Забужко) і з Тарасом Григоровичем – Кобзарем у баранячій кучмі з набурмосеним лицем. Шаблони ховають від нас справжніх Шевченка, Лесю Українку і Франка.

Мабуть, першим кроком до подолання стереотипів у тлумаченні доробку І.Франка стає творення цілісної, науково аргументованої картини життя і творчості письменника. Напевно, початком кардинально протилежного до псевдонаукових студіювань, публікованих протягом десятків років у часописах на кшталт "Українського літературознавства", "Радянського літературознавства", стала вироблена в 1996 р. у Львові (йдеться про Міжнародну наукову конференцію, присвячену 140-річчю від дня народження Івана Франка, що проводилася у на базі Львівського національно університету у вересні 1996 р.) модель дослідження наукової біографії І. Франка, його художньої, критичної, наукової і перекладацької спадщини.

До найменш переконливих, часто взаємозаперечних належать дослідницькі концепції, які стосуються вивчення світогляду Івана Яковича Франка. Радянське літературознавство абсолютно задовольняв погляд на Франка як на атеїста, друга мужика, соціаліста, ненависника глитаїв і здирників. Хоча ще 1927 р. Є.Маланюк оприлюднив невелике дослідження "В пазурах раціоналізму. До трагедії Франка", у якому назвав письменника глибоко нещасною людиною саме через "науково-дисциплінований інтелект" [5, 173]. Той інтелект анґажований позитивізмом, не давав приглумлюваному постійно духу розвинутися.

Однак сьогодні уже маємо дослідження еволюції світогляду митця

(Я.Грицак, О.Забужко, Б.Якимович, Г.Грабович, Я.Мельник), пошуки філософії екзистенціалізму у його творчості (М.Верников), тлумачення еволюціонізму та креаціонізму в розвідках І.Франка (Ласло-Куцюк М.), з'ясування ключових концептів економічних систем, презентованих у науковому доробку вченого (І.Грабинський, С.Злупко) і т. ін. Усі ці дослідження спростовують стереотипи, якими наскрізь анґажована наша свідомість.

Якщо звернутися до праць, присвячених вивченню змін у світогляді І.Франка, то помітно, що багато з них присвячено еволюції поглядів письменника на психологію злочину (переступу, переступництва).

З'ясовуються питання: яким чином злочин може вмотивовуватися такого типу факторами, як апріорна наявність зла в серці людини; як штовхають людину до переступу біопсихічна мотивація, патології психіки, садизм; як бідність людська робить нас злими і завидющими; чи тільки "знаки Божої остороги" можуть втримати людину від злочину.

Зрозуміло, що в І.Франка, як представника галицького світу, аксіологічна парадигма мусила бути анґажована етногеографічною специфікою України Західної. Сам І.Франко не стільки заперечував різницю в менталітеті українця з Право- чи Лівобережжя, скільки не терпів апеляцій до такої різниці, що могла свідчити про різні шляхи розвитку чи вести до сепаратизму. Біда, що й сьогодні розмови про дві різні України не втратили своєї гостроти, про що О. Забужко говорить так: "В аспіраціях сьогоднішніх прихильників федерального устрою України (якщо зняти з тих аспірацій не завжди чистий політичний підтекст) є-таки певна рація: Україна справді виявилася різна. Для степовика зі Слобожанщини (колись автономної, гетьманської, а згодом перетвореної на плацдарм російського наступу – саме по ній, до речі, найлютіше пройшовся голод 1933-го, підрізаючи на пню давню хуторянську культуру, обезлюднюючи цілі райони – згодом заселені прибульцями з Росії) сам вид містечок Галичини – із недоруйнованими Радянською владою середньовічними фортецями й вузькими вуличками колишніх єврейських кварталів, якими в неділю бабусі провадять біло вбраних дівчаток до першого причастя, – то вже "майже Польща", така сама екзотика, як татарські мечеті в Криму чи на Поділлі" [3, 94].

Світогляд І.Франка, закорінений у культурно-релігійний простір Галичини і формований у лоні європейської культурної традиції, органічною складовою якої виступала Австро-Угорщина і разом з нею Галичина, є феноменом, артикульованим як в науковій спадщині, так і в художніх текстах, публіцистиці та листуванні. "Передфранківська Галичина не буяла значним духовно-національним розвитком. Навпаки, тодішня Галичина вражала змертвілою затхлостю провінціяльного закутку... Хай закуток цей був провінцією, але він був провінцією все ж таки Західної Європи...." [5, 175].

Серед відкритих для інтерпретацій є і порушувані Франком проблема жіночої долі в тодішньому галицькому суспільстві, спроможності реалізувати себе як громадського діяча, як ученого, як творчу особистість.

Ці питання він розкриває і в двох тісно пов'язаних між собою роботах: статті "Жіноча неволя в руських піснях народних" (1883) та драмі з сільського життя "Украдене щастя" (1894).

Прикметно, що обидва ці тексти слугують об'єктом дослідження й у проблемі перестуництва (злочину). Спробуємо на прикладі п'єси "Украдене щастя" показати погляд Франка і на жіночу зраду, і на психологію злочину, правда, із таким застереженням: йдеться про погляд, що був чинним для світогляду Франка у період створення драми (1891–1894 рр.).

Як зазначає дослідник "Украденого щастя" М.Теплінський, "Франко рішуче боронив право жінки на вільне кохання, якщо навіть це порушує звичаї, норми, не виключаючи й церковний шлюб" [10, 9]. Однак у контексті своїх часових рамок І. Франко свідомо не дав подіям, зображеним у п'єсі, розвиватися за сценарієм, де б закохані герої створили свій мікросвіт, відмежувалися від громади й спробували б стати щасливими. Франко не поспішив рубати мораль, тому він підвів своїх героїв до смерті, а не до розлучення. Як єдиноможлива форма подолання тупикової ситуації, смерть зруйнувала вщент саму можливість подальшого існування будь-якої конфігурації: чи то пари Анна – Микола, чи то Анна – Михайло. Наприкінці XIX ст. у Галичині І. Франко не бачив інших варіантів розвитку ситуації, в якій опинилися Анна, Микола й Михайло. Більше того, ціла низка сюжетних варіацій, які фіксуються в різних редакціях "Украденого щастя" (то Анна вагітна і бере на себе провину за вбивство, сподіваючись на лояльне до себе ставлення уряду і покриваючи тим самим Миколу, то Михайло, помираючи, благає вибачення в Миколи), а також посилання на "Пісню про шандаря" [8] в лолинському варіанті (записана в селі Лолин у 1878 р. Ольгою Рошкевич) дають підстави висунути припущення: смертю Михайла Гурмана І.Франко не нагнітав драматизм у драмі, а показав єдиний вихід із ситуації. Ця точка зору абсолютна тотожна зі світоглядною настановою, чинною для тогочасного західноукраїнського суспільства, що презентує, приміром, народна пісня: ті, хто не має сил жити в межах моралі, тільки смертю можуть здолати глуху стіну усталених канонів.

Щодо злочину, який у драмі вчинив Микола Задорожний, то бачимо, наскільки незлостивою людиною є вбивця. Франко в драмі зосереджений не стільки на еволюції духовного світу злочинця, скільки на аналізі суми факторів, які підвели людину (маленьку, сіру, убогу,

скромну, затуркану, згорьовану, знищену фізично в наймах тощо) до переступу.

А.Ковальчук у дослідженні "Еволюція поглядів І.Франка на психологію переступника" [4] висуває припущення, що упродовж творчого шляху розуміння Франком людської природи, її злочинної поведінки зазнавало певної еволюції, вектор руху якої може окреслюватися таким чином: спочатку Франко вважав, що "зло міститься в серці людини і закорінене в пристрасті, жагу, "голос ненависті" (така точка зору міститься в ранньому творі "Петрії і Довбущуки"); далі письменник надає злочинові біопсихічної мотивації (патології психіки, садизм) і відтворює ці погляди в творах "На дні", "На лоні природи", "Перехресні стежки", "Основи суспільності" та "Для домашнього огнища"; під кінець життя Франко дійшов висновку, що "бідність наша робить нас злими і завидющими, а не зле серце" і що тільки "Знаки Божої осторогі" можуть уберегти від злочину.

На думку автора, "Украдене щастя" стоїть у початках цього еволюційного процесу в світогляді Франка. Хоча, глянувши уважно на п'єсу, ми бачимо, що Микола Задорожний є презентантом типу злочинця, який створено у пізніх творах Франка: цей селянин стає вбивцею через бідність людську, а не через зле серце: його драма закорінена в усьому попередньому житті – житті наймита. Найнижчий соціальний прошарок, до якого належав Микола Задорожний, був безправною масою, темною і затурканою. Однак у Галичині і Прикарпатті переважна більшість сільського населення належала саме до бідноти, тому в межах сільської громади Задорожний міг почуватися відносно непогано, а наявність власного господарства мирила людину зі світом. Тобто, нам видається за доцільне поставити драму "Украдене щастя" не стільки в початковій точці еволюції поглядів І. Франка на злочин, скільки показати певну стабільну тяглість окремих концептів у світогляді письменника упродовж усього творчого життя.

Ми неодноразово підкреслили, що І.Франко, навіть випереджаючи світоглядно представників свого часу, залишався галичанином і в своїх поглядах на родину та шлюб. Іманентною ознакою світогляду західного українця є відчуття себе господарем – у домі, в родині, у господарюванні. Це бачив Франко, тому і його Микола Задорожний страждав так тяжко і від факту зради Анни, і від втрати в очах сусідів, сільської громади так тяжко й довго формованого ним іміджу статечного господаря (уже не наймита, а самодостатнього хазяїна, з кіньми, худобою, певним сталим

заробітком, скромною хатою і, звичайно ж, шанованою громадою господинею). Цікаво пише про самого Франка Я.Мельник, яка відзначає, що сам поет ніколи не мав дружини-господині, затишної домівки з накритим до обіду чи вечері столом, біля якого порається дружина. Ольга Ружинська була “тендітною квіткою”, яка згоріла у Львові, не адаптувавшись до нових координат і не встигнувши через нервову недугу стати доброю дружиною і турботливою матір’ю [7]. То, можливо, саме звідси випливає у Франковій творчості такий образ гарної дружини – терплячої, уважної навіть до нелюбого чоловіка. Сублімоване в домашню роботу нереалізоване кохання, як бачимо, могло балансувати на грані і не виявлятися в гострих родинних конфліктах. Анна могла прожити з Миколою вділену Богом кількість років. А, якби народилися діти, то це родинне життя, може, набуло б певної привабливості в очах Анни. Однак відносна стабільність такого способу життя можлива за умови повної відсутності сторонніх впливів, таких, як фатальна зустріч з колишнім коханим чи з новою людиною, до якої потягнешся всім серцем. Таку ізоляцію не може забезпечити ніхто. Людина – істота суспільна, тому вберегтися від імовірних ситуацій, що повернуть життя на 180° – і полетить все надбане шкереберть, не можливо.

Микола Задорожний намагався тримати вкупі розбитий родинний спокій усіма можливими (часто непривабливими, навіть непристойними) способами: він жалів Анну як обдурену братами і видану за нього, нелюбого наймита, примусово сироту, готовий був заплющувати очі на візити до його (звернімо на це увагу!) власної хати жандарма Михайла Гурмана, приймав коханця Анни, як гостя, залишав його зі своєю дружиною в хаті, а сам йшов ночувати до стодоли. Микола готовий був терпіти все, що не стане здобутком громади, що не потрапить на людські язики. Ми розуміємо, що тут далеко не однозначний, так би мовити, примітивний тип свідомості.

Микола страждає, але розуміє, що без Анни це страждання буде в стократ важчим: “Слухай, Анно! Я тебе розумію. Я люблю тебе. Мені жаль тебе, як власної душі. Я не хочу буди твоїм катом, бо знаю, що ти й без мене багато витерпіла. Тільки одно тебе прошу: вважай на людей! Не на мене – нехай уже я так і буду нічим для тебе, – але на людей. Щоб люди з нас не сміялися!... Не топчи моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не дивився на те!” [11, 465].

Погодьтеся, що це міркування людини доброї і такої, яка турбується своїм реноме в громаді. Це тип західноукраїнського чоловіка

– господаря, статечного, з незаплямованою репутацією. Тому вбивство (переступ), на яке наважується Микола, є остаточною крапкою в драмі, при якій ми спостерігали руйнування духовної цілісності, що базувалася у Миколи на єдності таких чинників, як доброчесна родина – стійкий і затишний дім – стабільна позитивна репутація в громаді. Коли родину розбила зрада – Микола терпів, коли було зруйновано господарство – Микола жив і ще вмовляв Анну разом з ним підтримувати ілюзію подружжя в очах громади. Але коли громада прийшла до хати Миколи й вустами сусідів озвучила свою відразу до того, що відбувається в родині Задорожних, та почала вимагати від Миколи рішучих дій, той, усвідомлюючи безперспективність перемовин з Анною, знищив ударом сокири не стільки Михайла, скільки самого себе і як члена громади (його будуть судити), і як чоловіка (Анну він втратив), і як християнина (вчинив смертний гріх).

З огляду на це, нам зовсім незрозумілими видаються тиражовані у франківських “вісниках” і “збірниках” фрази про Миколу Задорожного як героя, що повстав проти системи (буржуазної, цісарської, і ще якоїсь там анти-), яку презентує “вірний слуга” такої системи – жандарм, поневолювач, лютий сторожа Михайло Гурман [1; 6; 8].

На нашу думку, злочин Миколи не є виявом протесту. Це самознищення, свідоме і єдино можливе в ситуації, що склалася. А от причини тут, без сумніву, детерміновані часом, у якому живуть герої і в якому живе сам Франко.

Заручниками системи стали й Анна Задорожна та Михайло Гурман. Кожен пройшов свій шлях страждань і болю, а коли їх дороги перетнулися вдруге, то це лише пришвидшило повне руйнування доль. Кохання Анни до Михайла Гурмана зруйнувало честь жінки, шлюб, повагу громади і, що найстрашніше, воно вимагало в жертву собі життя іншої людини. Воно стало зразком “деформації самої любові” (за висловом М.Теплінського) [10, 9], у якої не було вже майбутнього. Таке кохання відкриває ті глибини людської психіки, в які “заглядати страшно, бо ж там видно, як чесний, благородний порух почуття обертається в грізний і жорстокий акт” [10, 10]. Відповідно, почуття Михайла Гурмана, приправлені несправедливістю урядової системи до нього, підступністю Анниних братів, самотнім життям солдата, а потім і жандарма, також не могло перерости в світле, осяяне щастям, родинне життя вкупі з Анною. І некоректно говорити нам про “запроданця”, “вірного пса системи”, “визискувача Михайла” [1], що прийшов у хату Задорожних, над якою

"ангели пролітали", звабив чесну шлюбну жінку, залякав її до смерті владою, наданою йому цісарським урядом і таке інше. Запальна вдача, грізна сила, залізна воля, затяте протистояння громаді – можливі характеристики образу Михайла. А винесені в остаточний варіант п'єси передсмертні репліки Михайла (простягаючи до Миколи руку, жандарм каже: "Дай руку! Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася", а згодом уже при свідках: "Пане війте! Дайте їм спокій. Вони не винні! Я... я сам... Так було треба. То моя річ... Анно! Миколо... бувайте здорові... і простіть" [11, 479]) показують, що його життя перетворилося на трагедію так само, як це було й в Анни чи Миколи.

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що "Украдене щастя" належить до творів, які допомагають глибше зрозуміти, чим жив І.Франко, якими ціннісними критеріями користувався у своїх поглядах на шлюбне життя, на вірність і зраду в родині, на злочин як форму опору дійсності, яка ламає бажання людини бути вільною й вирватися за межі усталених догм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1956. – 253 с.

2. Вакарчук І. Вступне слово від комітету конференції // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Л., 1998. – С. 10–11.

3. Забужко О. Комплекс Ітаки // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К., 1999. – С. 89–98.

4. Ковальчук А. Еволюція поглядів І. Франка на психологію переступника // Київ. старовина. – 2001. – № 4. – С. 163–175.

5. Куценко Л. Євген Маланюк про велич і трагедію Франка // Березіль. – 2004. – № 10. – С. 172–179.

6. Маркушевський П. "Украдене щастя" Івана Франка серед творів світової драматургії подібної тематики // Укр. літературознавство. – 1978. – Вип. 30. – С. 35–41.

7. Мельник Я. І остатня часть дороги...: Іван Франко в 1914–1916 роках. – Львів, 1995. – 72 с.

8. Нечиталюк М. З народних ручаїв. – Л., 1970. – 167 с.

9. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Л., 1998. – С. 19–31.

10. Теплінський М. Жіноча доля в українській класичній літературі // Дивослово. – 1996. – № 8. – С. 8–11.

11. Франко І. Украдене щастя // Франко І. Вибрані твори. – К., 1969. – С. 417–480.

Н.М. Левченко

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ КАЇНА В ПОЕМІ І.ФРАНКА «СМЕРТЬ КАЇНА»

У світовій художній літературі часто зустрічаємо художні образи, існування яких не обмежується тереном якоїсь однієї національної літератури. Це переважно образи великого ідейного навантаження, глибокого синтетичного, узагальнюючого плану. Вони живуть в різних літературах світу протягом століть. До них належить і біблійний образ Каїна, який привертав увагу письменників силою бунтарського характеру.

Біблійна легенда про братовбивство розповідає, як Каїн, перший син Адама і Єви, приніс жертву Богу – дари землі. Молодший його брат Авель пожертвував Богу первородних від свого стада. Бог прийняв жертву від Авеля, а від Каїна не прийняв, за що Каїн розгнівався. "І сказав господь Каїнові: "Чого ти розгнівався, і чого похилилось обличчя твоє? Отож, коли ти добре робитимеш, то підіймеш обличчя своє, а коли недобре, то в дверях гріх підстерігає. І до тебе його пожадання, а ти мусиш над ним панувати" (1 М. 4. 6-7). Однак у Каїна не вистачило сили духу опанувати свій гнів і перемогти гріх – він вбив Авеля, за що його Бог покарав його вічним вигнанням і заборонив будь-кому його вбити.

Легенда про Каїна і Авеля з огляду на гострі драматичні колізії давала письменникам широкий простір для уяви і роздумів, для порушення багатьох етично-філософських проблем. Які ледве окреслювались у біблійному варіанті чи були зовсім там відсутні. Тема про Каїна лягла в основу багатьох трагедій, драм, поем. Зрозуміло, що кожна епоха з огляду на особливості світогляду митців подавала власне тлумачення біблійної історії братовбивства. "Інтерпретатори вводили ті чи інші

додаткові мотиви, висували на перший план чи відводили другорядне місце тим чи іншим рисам характеру Каїна і Авеля" [4, 191]

Інтерпретацію образу Каїна визначали дві тенденції. Одні письменники, не відступаючи від канону, змальовували Каїна як великого грішника, ворога всього людства, який, убивши брата, вчинив перше велике зло на землі – через нього прийшла до людей смерть. Так, дуже яскраво виявилась релігійна ідеологія в середньовічних містеріях і мораліте, де Каїн зображався жорстоким, брутальним, заздрісним на противагу доброму і богобоязливому Авелю. Серед таких творів варто назвати "Каїн-братовбивця" М.Йогансена, "Братовбивство Каїна" Л.Гудемана, "Каїн" Х.Вайзе, "Праведник Авель" Й.Мойнлінга, "Вбитий Авель" Ф.Мюллера, "Смерть Авеля" С.Гаснера та ін.

Таке потрактування образу Каїна розбив своєю славнозвісною містерією "Каїн" англійський поет Джордж Байрон. Фактично він започаткував другу тенденцію інтерпретації образу Каїна, згідно з якою "затаврований божим прокляттям Каїн показаний в реабілітованому освітленні. Такого роду інтерпретатори біблійної легенди відійшли від загальної схеми першоджерела. Для них Каїн не злочинець, а великий народолюб. Мотив братовбивства обминався або говорилось про нього між іншим. Натомість нового звучання, інколи навіть досить сильного, набирав мотив богоборства. Каїн змальовувався як бунтар, що першим із земних в ім'я щастя людей підніс голос протесту проти Бога, піддав сумнівам його ласку. У такій інтерпретації бунтар Каїн у світовій літературі має свого побратима Прометея" [7, 96].

В українській літературі одним із творців образу Каїна був І.Франко. Джерелами його поеми "Смерть Каїна" є біблійна легенда, містерія Дж. Байрона "Каїн", "Фауст" Гете, апокрифічна легенда про Лемеха. У листі до Драгоманова від 20 березня 1889 року І.Франко писав: "Цікавий я дуже, що ви скажете про Каїна. Він сидів мені в мозку ще від часу, коли я перекладував байронівського "Каїна", і тільки торік я осилив якось сю жидівську легенду, домішавши до неї шматок з легенди про Фауста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай" [8, 388].

Всі ці елементи засобами композиції, сюжету, системою образів поет органічно з'єднав у струнку поетичну цілісність, вклавши в інтерпретацію образу Каїна власну світоглядну позицію.

Розширення джерел поеми дало можливість письменнику ускладнити композицію. Вона складається із двох ліній розвитку дії: зовнішня – мандри Каїна пустелею в пошуках раю, де важливу роль

відіграють пейзажі; стрижнева – внутрішні монологи Каїна, які є рушійною і монтуючою силою поеми, бо герой самотній фактично до останніх картин зустрічі із нащадками.

Дуже часто Франко застосовує зрощення монологу героя з авторською характеристикою, що давало можливість поету глибше передати душевний стан героя, а також ліризувати поему. На відміну від біблійної історії про братовбивство, яка обривається прокляттям Каїна Богом, а далі просто подається родовід Каїна, І.Франко за основу своєї поеми обирає останній період життя великого грішника і його смерть. Таким чином, можна зробити припущення, що Франко не трансформує біблійну легенду, а самостійно творить їй продовження на зразок апокрифічних творів, з якими він як дослідник давньої літератури був широко обізнаний.

Однак варто зазначити, що поштовхом до побудови саме такої ідеї твору стала біблійна суть Каїнового гріхопадіння. Бог попереджає Каїна: "…коли ти добре робитимеш, то підіймеш обличчя своє, а коли недобре, то в дверях гріх підстерігає" (1 М. 4. 7), тобто основа гріха – зло. Підвалини гріха Франкового Каїна – теж зло, а точніше ненависть:

І був весь світ ненависний йому,
Ненависна земля, і море, й ранній
Пожар небес, і тихозора ніч.
Ненависні були йому всі люди:
Бо в кожному лиці людському бачив
Кроваве, синє Авеля лице –
То в предсмертних судоргах, то знов
З застиглим виразом страшного болю,
Докору й передсмертної тривоги.
Ненависна була йому і та,
Котру колись любив він більш вітця,
І матері, і більш всього на світі, -
Його сестра і жінка враз, нелюба
За те, що їй ім'я було – людина,
Що Авелеві були в неї очі,
І голос Авелів і серце щире, -
За те, що так його любила вірно,
Що, хоч сама невинна й чиста серцем,
Не вагувалася для нього все
Покинути, з проклятим поділити
Його прокляту долю [9, 328]

Проблема Франкового Каїна в тому, що він не вміє любити, каятись і прощати, йому не під силу виконати Божий наказ опанувати гріх, і від цього він страждає все більше і більше. Людиною, в якої вистачало любові і всепрощення на двох була його сестра-дружина, вона

Теплом, що жеврілось в її
Жіночім серці, силувалась гріти
Убійці душу [9, 328].

абиж тільки Каїнові вистачило душевного простору прийняти її, зрозуміти, що саме через неї Бог дає Каїну останній шанс усвідомити свою провину, але

…він, мов безумний,
Гнав геть її від себе…[9, 328]

Болісне прозріння поступово почало опановувати Каїна вже після того, як він втратив ту, що невидимими зв'язками все ж з'єднувала його із людьми і Богом, – після смерті дружини. Вигляд мертвого тіла, яке він бачив уже вдруге у своєму житті глибоко вразив Каїна:

Лице
Недавно ще поморщене грижею
І втомою, тепер мов проясніло,
Відмолоділо. Та сама любов,
Що за життя , й тепер на нім світилась, -
Та щезла туга і тривожні думи,
Немов все те, к чому душа її
Неслась і рвалась за життя, було
Осягнене тепер [9, 329].

Але до любові – основи життя людини – було ще дуже далеко. Він продовжував ненавидіти, клясти, але мимо волі прагнув ще хоч єдиний раз побачити втрачений рай. Отож, початок вже покладено – в душі Каїна відбувається глибока психологічна боротьба:

Мов слабий в гарячці
Якусь безумну почуває розкіш
У власних ранах ритись, так і Каїн
Не міг від того виду відірватись,
Що все нутро його Бентежив, в серці
Клубами піднімав кипучу злість,
Розпуку й жаль. Здавалося йому,

Що півдуші в нім гнівно рветься пріч,
А пів без пам'яті, мов нетля в жар,
Летить туди, до брам хрустальних раю [9, 332].

Психологічна боротьба поглиблюється нездійсненністю бажань Каїна побачити рай, що призводить до його раптового витверезіння:

Нехай і так ! Проклятий я, се знаю !
Кров брата на моїх руках. Я стратив
Дідицтво раю. Хай так ! Не місце
Мені в йому. Та за весь біль безмірний,
За всі ті муки без кінця, що зніс я,
Й зносить буду, доки тільки буду, -
Одного лиш бажаю я, о боже !
Дозволь лиш раз іще, лиш на хвилину,
Хоч здалека заглянуть в рай !
Хоч оком скинути на се дідицтво,
Котре на віки вічні я утратив !
Лиш раз поглянути ! Лиш миг потіхи !
А там нехай ідуть всі муки й кари,
Які судилися мені [9, 335].

Що ми бачимо? Каїн поступово переоджується. У наведеному монолозі уже не відчуваємо духу всеохоплюючої ненависті і проклять, натомість вбачаємо мотив покори і усвідомлення справедливості покарання за гріх, що дає розуміння необхідності подолати величезні труднощі, щоб осягнути мету.

Повне прозріння Каїна наступає після побачених картин поцінування людьми райських дерев знання і життя. Він бачить, що в раю люди рвуться до дерева знання, під яким сидить звір і намагаються покуштувати плодів, що попелом розсипаються в устах, а дерево життя минають, бо їх відводить другий звір. Лише дехто дістається до плодів дерева життя і, вкусивши їх, просвітлюються, але інші їх за це вбивають. Картини раю глибоко вразили Каїна, залучили його до філософських роздумів про сенс людського життя, про життя і смерть, добро і зло, життя і знання.

Попередники Франка, інтерпретуючи образ Каїна, залишали відкритою проблему конфлікту між життям і знанням. Каїн Франка шляхом болісних переживань і роздумів вирішує цю проблему хоча б для себе самого. "У побаченій Каїном жадобі людей зірвати плід з дерева

знання іронічно відбилися раціоналістичні захоплення позитивістського віку. Франко оскаржує відірваність знання від життя, неспівмірність раціональних ідей із сердечним, чуттєвим світосприйняттям і мораллю" [3, 325].

Психологічна боротьба героя, болісні шукання розкриваються у його монологах, які досягають найбільшої динамічності в сцені, де він хоче збагнути, зрозуміти сенс буття, де він вперше замислюється над відношенням між життям і знанням. Каїн зробив висновок, що знання не ворог життю, воно повинне забезпечувати життя. Франків герой долає болючу традиційну суперечність між життям і знанням, від якої страждав Каїн Байрона, Франко, намагаючись вирішити цю проблему, підійшов до не менш болючої теми – божевільного самознищення людей, які роблять знання самоціллю, виводячи їх з-під влади етичних критеріїв: „Франко ж, як ніхто інший у його час, побачив і затаврував найсмертельнішу небезпеку людства – безвір'я" [6, 18]. Франків герой нарешті знайшов відповідь на питання: у чому щастя.

Каїну шляхом болісних душевних страждань таки відкривається Божа істина:

Значить – знання, то не бажання смерті,
Не враг життя! Воно веде к життю!
Вбезпечує життя! От в чім вся річ!..
…Так, значить, знання
Не винно тут! Воно ні зле, ні добре.
Воно стається добрим або злим
Тоді, коли на зле чи добре вжите [9, 343].

"Кульмінацією роздумів і душевних терзань Каїна є відкриття, що не фізичне безсмертя людей може їх зробити щасливими, а глибоке усвідомлення потреби служіння високим ідеалам любові до людей" [5, 49]. По суті Каїн Франка із вбивці й грішника перероджується в месію, бо, коли йому відкривається Божа загадка, в яку Бог заклав основу людського життя – любов – його душа знаходить спокій, до нього повертається здатність любити, своїм відкриттям він бажає поділитися із людьми, для яких ця істина закрита, і вони не знають чого шукають.

Пригорну їх до серця і навчу
Любить себе взаїмно, занехати
Роздорів, сварів, здирства і убійства.

Я, перший вбійця, викуплю свій гріх
Тим, що відверну всіх людей від вбійства.
О люди, діти, внуки, сиротята!
Покиньте плакати по страті раю!
Я вам його несу! Несу ту мудрість,
Котра поможе вам його здобути,
У власних серцях рай новий створити! [9, 346].

Однак образи сліпого Лемеха і нерозумних дітей, які направляють його на вбивство Каїна, символізують у поемі сліпоту і закритість людства для сприйняття Божих істин. Для них Каїн ніякий не месія, а грішник, який накликав на них прокляття Бога через свою смерть від їхніх рук.

Таким чином, ланцюг спілкування Бога з людиною знову було для людства перервано, але не для Каїна. Каїн перейняв від своє дружини Ади не лише почуття любові до людей, а й посмертний спокій на обличчі, який свідчив про його месіанство, про відчуття виконаного обов’язку, хоча й не до кінця, але то вже не з його вини. Як бачимо, Франкова інтерпретація біблійного героя-грішника зводиться до переродження його на праведника, якому на силі осягнути до певного часу закриту від людства істину життя. Офіційна церква осудила поему за антиортодоксальне тлумачення образу грішника-вбивці. Та й сам Франко в одному з листів зазначав, що побоюється, що горітиме після смерті в пеклі, бо Бог не простить йому Каїна. Чи можна знайти виправдання такому переродженню Каїна? Мабуть так. Сама Біблія подає схожий приклад: Мойсей-вбивця через деякий час стає Мойсеєм-пророком.

Отож, основне ідейне навантаження образу Каїна у творчості Франка полягає у відкритті значення любові до людей у земному житті та чуттєвому керуванні багажем знань і використанні його на благо людства, що абсолютно суперечить біблійній інтерпретації цього героя.

Іван Франко залишив можливість кожному читачеві особисто осмислювати смерть Каїна: з одного боку, герой розкрив істину, сенс людського буття, з іншого – йому не вдалося донести її людям, його відкриття не принесло користі нікому, крім нього самого. З одного боку, вбивши Каїна, люди приречені на страждання і самостійні пошуки правди (тобто мотив покарання переважає), з другого боку, Каїн шляхом власної смерті отримав те, чого жадав – спокій (і тут вже переважає мотив всепрощення). Як бачимо, трансформація відомого образу і відомої міфологічної ситуації дає широкий простір для уяви і роздумів.

Основна причина драматичних емоційно-психологічних і моральних переживань Каїна є усвідомленням свого абсолютного роз'єднання з людством. Думку, що людина не може бути щасливою, коли ізольована від інших людей, висловлював і Байрон. Однак там вона висловлена устами дружини Каїна Ади, і це чисто жіноча любов до дітей, родини. Франкова ж любов – любов до людства, яка існує десь на підсвідомому рівні спочатку в дружини Каїна. Вона його зв'язує з навколишнім світом, з життям взагалі. Дружина Каїна – „це, по суті, ще не зовсім згасле сумління Каїна, джерело його поступово зростаючої любові до людей" [2, 10]. Образ Каїна, як відомо, перша „невдала" спроба покарання вічним життям. Герой Франка осмислює своє безсмертне існування і переходить від абсолютної покірності божій волі до усвідомленого опору цій волі. У мотиві безсмертя провідним є аксіологічний момент, тобто те, як використовується людиною здобуте нею безсмертя, що воно дає герою. Каїн отримав всі „радощі" безсмертя: безцільні мандри по пустелі, повна ізольованість від суспільства, страждання і напружені думки про сенс життя, бажання тільки одного – смерті, спокою. Усе це в літературознавстві формулюється як „агасферівський комплекс", „морально-психологічний стан безсмертного індивідууму, при якому володар вічного життя проходить через безкінечно повторювану кількість однотипних ситуацій і станів, внаслідок чого вони повністю втрачають свою поведінкову та емоційно-психологічну новизну" [1, 82]. Як результат, вічне життя сприймається як мученицьке покарання.

Література

1. Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 256 с.
2. Бережна Н.І. Біблійні мотиви і образи в поемі І.Франка "Смерть Каїна" // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 2001. – № 2.– С. 7–12.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
4. Каспрук А.А. Українська поема кінця XIX початку XX ст. – К.,1973.
5. Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. – К., 1965.
6. Рудницький М. Іван Франко // Спогади про Івана Франка. – Львів,

1977. – С. 198–338.
7. Скоць А.І. Франкова версія образу Каїна в поемі "Смерть Каїна" // Іван Франко. Статті і матеріали: Збірник восьмий. – Львів, 1960. – С. 95 – 110.
8. Франко Іван. Твори: У 20 т. – Т.20. – К., 1955.
9. Франко І. Твори: У 3 т. – Т.1.– К., 1991.

О. Козир

ПСИХОАНАЛІТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СИМВОЛІКИ СНОВИДІНЬ У ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»

У тексті повісті Івана Франка є два надзвичайно цікавих у психоаналітичному плані сновидіння. Вони належать головним героям твору, стежки яких перехрестилися. Це спочатку студент, а потім успішний адвокат Євгеній Рафалович і дівчина-сирота, а потім дружина чоловіка-тирана, яка десять років страждала в заміжжі, Регіна Стальська.

Для Євгенія Регіна була єдиним коханням його життя. Несподівано зустрівши її вже як заміжню жінку, він піддається хвилинним поривам, бажаючи порятувати її від жорстокого чоловіка й збудувати своє родинне гніздо. Проте Регіна тоді відмовилась від цієї пропозиції, вважаючи її нездійсненною. Та й сам Євгеній пізніше думав, що Регіна добре зробила, відмовляючи йому. Адже він так зблизився з проблемами місцевих селян, що втеча з Регіною могла б видатись зрадою, а життя з нею могло спричинити відрив його від суспільних справ, без яких він не уявляв свого існування.

Через внутрішні хитання Євгенія Рафаловича його сон сповнений промовистими символами, які ми спробуємо пояснити не тільки за допомогою різноманітних систем тлумачення сновидінь, які дійшли до нас з глибини віків, а й за допомогою психоаналітичного методу, запропонованого в кінці XIX на початку XX століття З.Фройдом. Пригадаймо, що це був саме той час, коли з'явилася повість Франка, (вперше опублікована в журналі «Літературно-науковий вісник» у 1900 році).

Композиційно сон Євгенія Рафаловича розміщений перед поясненням ситуації зустрічі закоханих людей у будинку Стальського. Така перестановка подій у творі є не лише елементом інтриги.

Перенесення сну Рафаловича наперед (інверсія) сприяє тому, що читач намагається заглибитись у внутрішній світ персонажа, пояснити його поведінку спочатку самостійно, а вже потім письменник додає до цього тлумачення свої часом несподівані ходи.

Франко детально описує поведінку героя під час його ранкового сну: «Його (Євгенія) лице тоне в полусмерку. Десь-колись він поворушиться, мов відганяючи від себе докучливу муху, потім перевернеться на другий бік, проговорить щось крізь сон, швидко і уривчасто, а потім вирветься з його грудей важке стогнання. Видко, що його мучать неспокійні сни...» [7, 256]. Письменник надзвичайно спостережливий до кожного руху героя, роздуми митця щодо тлумачення появи сновидних образів співзвучні з висновками вчених-психоаналітиків та лікарів, які проводили електроенцефалографічні досліди (Демент, Клейтман, Люміс, Азеринський): «Швидкохвильовому сну, або І REM-сну, притаманне сильне зниження тонусу м'язів і поява на цьому фоні швидких рухів, у тому числі швидких рухів очей під закритими повіками, наявність бурхливих сновидь (сексуальних або жахів)..., посилення гормональної активності» [1, 131]. Франко писав, що неспокійні сни «налягають на стурбовану душу найрадше ранком і в ярких фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй її власну турботу» [7, 256].

Символи – це образи, які втілюють певну ідею. Слово "символ" має грецьке походження, воно бере початок від дієслова, яке в перекладі означає «з'єднувати». Символи, отже, «з'єднують дві половинки розколотого світу – видиму й невидиму. Вони розкривають сенс складних понять і явищ» [5, 3]. Серед образів-символів у сновидінні Євгена Рафаловича виділимо такі: пустеля (площа, лука, болото), стежка, рівчак, камінь (груда), ріка з каламутною водою (змія), дараба, весілля, труп.

Образ рівної широчезної площі, що виник у сновидінні Рафаловича («Йому сниться широчезна площа – не то пасовисько, не то колюча стерня. Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно» [7, 256]), можна співвіднести з періодом життя Євгена без певної мети після заміжжя Регіни: «Я опинився мов моряк серед моря без компаса. У мене не стало мети життя, не стало тієї остроги, що додає енергії» [7, 274] Окрім того, долина, за народними уявленнями, може бути й добрим символом: «Коли сняться долина, левада чи луги, то це, кажуть, гарний сон – якийсь буде прибуток. Долина – вдоволення, щастя» [3, 41], але частіше вона означає «невигідне придбання» [5, 238].

Цією пустелею герой сновидіння втомлено йшов «безконечною стежкою», перескакував через рівчаки, спотикався на якісь камені (груди), застрягав у болоті (мокравинах). Вузька й засмічена дорога означає в тлумаченні снів місс Хассе «бідність і тяжке життя» [5, 238]. А камені, рівчаки й болото означають перешкоди на шляху героя.

Образ ріки в сновидінні Рафаловича можна тлумачити як нове бурхливе життя, яке відкрилося йому: допомога селянам у розв'язанні їхніх майнових прав, пошуки шляхів звільнення селян від залежності. Водночас каламутна вода завжди в народних уявленнях співвідносилася з «сумом, образою, плітками і поганим ходом справ» [5, 233], а також із «слабістю», «хворобою», «неприємністю», «сваркою», «дивом», «смертю», «ускладненнями в житті», а впасти у воду в сні часом було застереженням від тюрми чи іншої біди [3, 30]. Тому, очевидно, ріка в сновидінні асоціюється з величезною змією: «Он там, на заході, з-за високого кам'яного щовба випливає вона, а там, на сході, щезає за таким же щовбом, що заслонює перед очима дальші закрути величезної водяної змиюки» [7, 257]. Порівняння бурхливої ріки зі змією бере початки з властивої майже всім людям змієфобії. З.Фройд стверджував, що «змієфобія – риса загальнолюдська» [9, 403].

Образ весілля в сновидінні Рафаловича – це прихована мрія героя, якій не вдалося здійснитися. Весілля – один із традиційних сновидних образів. Його трактуванню було приділено багато уваги різними дослідниками. Зокрема Дейл Карнеги писав, що молодого чоловіка постійно хвилюють думки: «якою буде його дружина, чи буде вона його любити, які стосунки складуться у них після весілля і скільки в родині буде дітей. Але він розуміє, що в реальному житті все відбувається зовсім не так, як ми часом цього хочемо. Звідси і той страх, який він відчуває уві сні, коли бачить свою наречену» [4, 102]. За народними уявленнями, одружуватися уві сні для нежонатого чоловіка означало «обман і сум» [5, 239], а бачити весілля уві сні означало «неприємність, сварку» [5, 261]. У М.Дмитренка читаємо дещо інше потрактування цього сновидного образу: «Весілля – похорон. Йти заміж – вмерти. Бачити весільний поїзд – запалиш любов'ю чиєсь жіноче серце або спокусиш чоловіка» [3, 25].

Відкинувши думку про одруження, Рафалович по-іншому вирішує питання свого душевного спокою. Між ним і Регіною в сновидінні знаходиться бурхлива ріка-змія. Отже, коли для одруження є перешкоди, які важко буде подолати, треба викинути з свого життя все, що пов'язане з цією жінкою. Крім того, письменник неодноразово зауважував, що хоча

Євгеній за десять років розлуки не помітив значних змін у зовнішності Регіни, її внутрішні зміни були величезними. Це відчужує від неї, робить вимріяний Рафаловичем образ нареченої кращим за оригінал: «Регіна не дуже постаріла, навіть поповніла трохи, щоки цвіли невеличкими рум'янцями, уста були досить свіжі, на лиці, на чолі ані морщиночки, ані сліду борозни, проведеної внутрішнім горем. Виглядала, як багато інших жінок, а її спокій надавав їй навіть вираз якоїсь тупості і байдужості. Се страшенно болюче вразило Євгенія; се було так, немовби хтось із вівтаря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси» [7,260]. Тому в підсвідомості сновидця виникає бажання позбутися всіляких проблем, пов'язаних з цією жінкою. Саме від них він відмахувався, наче від назойливих мух. Тому прихованим прагненням сновидця є смерть Регіни (за Фройдом, сновидіння – виконання прихованого бажання): «...Се не дерев'яна колода, се біле тіло жіноче... І Євгенію здається, що він пізнав сю втоплену нещасливу жінку. Він скрикнув страшенно і, не надумуючись, кинувся в воду. Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили» [7, 258-259]. З.Фройд у книзі «Тлумачення сновидінь» подав інтерпретацію подібного «пробудження завдяки сновидінню». Він назвав таке сновиддя «сновидінням страху», віднісши його до психології неврозів, а «невротичний страх», на думку вченого, бере початки з сексуальних джерел.

Поринувши в каламутну воду підсвідомого в своєму страшному сновидінні, Євгеній Рафалович прокинувся. Франко зауважив, що часто образи сновидінь мають якесь чисто фізіологічне пояснення в реальному житті: «Він (Євгеній) був мокрий – від поту» [7, 259]. Сон справив гнітюче враження на героя, спричинив потрясіння його психіки: «Його груди дихали важко; затуманена голова довго не могла прийти до повної свідомості. Та й навіть тоді, коли отряс із себе ваготу сонної змори, коли розтулив очі і принявся пізнавати докладно, де він і що з ним,– навіть тоді важке пригноблення з його душі не уступало. Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного привиду» [7, 259]. Сон викликав у Євгенія спогади про події вчорашнього дня. Саме вони, на думку З.Фройда, найбільше впливають на формування символіки сновидінь.

Саме у весільній сукні побачив Рафалович Регіну, яка таким чином вирішила «відсвяткувати» десятиріччя своїх тортур зі Стальським:

«Ся Регіна – то не була його Регіна. То була якась виблідла, невдатна копія його ідеалу. У неї не було того чарівного блиску, що колись так раптово, безвідпорно заполонив його душу. Від неї – Євгеній чув се – не відходила та магічна сила, що тягла його і віддавала їй на власність...» [7, 262]. Отже, колишньої Регіни не стало, ідеал зблід, а значить, загибель героїні в сновидінні Рафаловича є цілком закономірним явищем. Сама Регіна говорила: «Адже ж я небіжка для вас.... нас ділить могила, а могила – то спокій» [7, 275]. Таке сприйняття Регіни як покійниці й самобичування Євгенія, що він став причиною того й викликали такий сновидний образ. З цього приводу З.Фройд писав: «В багатьох верствах нашого народу ще й досі ніхто не може вмерти, щоб йому не заподіяв ту смерть хто інший – найкраще лікар. А часто спостережувані невротичні реакції на смерть близької людини – це все-таки самозвинувачення в тому, що, власне, ти сам спричинив їй смерть» [7, 591].

Сон Рафаловича можна було б вважати віщим, адже він передрікає те, що Регіна загине саме в бурхливій воді. Хоча і це можна було б пов'язати з тим фактом, що Євгеній знав уже від Стальського про смерть дружини Барана, яка загинула за зраду від рук чоловіка й була втоплена ним у Клекоті, а значить, у глибинах підсвідомого героя могла з'явитися подібна розв'язка конфлікту. Адже десь у глибині душі Рафалович теж звинувачував Регіну в зраді, про що свідчать такі слова: «Я осуджував вас у душі як злочинницю, що зруйнувала моє життя, змарнувала найкращий скарб мойого чуття... Пані, звістку про ваше замужжя я тяжко відхорував... Кілька разів моя рука простягалася до револьвера, щоб одним вистрілом зробити кінець усьому тому...» [7, 274].

Народження Євгенія Рафаловича в новій іпостасі не як слабкого й змореного життям чоловіка, а як активного діяча селянського руху має також зв'язок із символікою води. За Фройдом, «Народження неодмінно виображується як щось, пов'язане з водою: людина або падає у воду, або виходить із неї, рятує когось із води або ж рятують її саму; це все символізує відносини матері і дитини» [9,148].

Психічний стан Регіни викликаний її стражданнями й самотністю. Жінка не раз не лише подумки, а й у голос зверталася до коханого Євгенія, вела з ним діалог, навіть тоді, коли його поруч не було. Вона розповідала вимріяному нею Рафаловичу про свої дитячі мрії, свої сни: «Як я була маленькою, то ми жили в дерев'янім домику під лісом. А навпротив наших вікон була висока лиса гора...» [7, 404]. «Мені не раз снилося, що я лечу знизу, ширяю понад яри й долини, як сірий яструб –

просто вгору до того вершка. У мене в серці робилося так солодко і так страшно, що мені у сні дух захоплювало, коли я гляділа з гори в глибоченне проваля піді мною. Я скрикувала з радості й страху і прокидалась і жалувала, чому я не пташка і не можу летіти там угору і спочити на тім чудовім вершку» [7, 404].

Подаючи психоаналітичне тлумачення сновидіння й дитячих мрій Регіни, зупинимося на образах, що є в них основними. З.Фройд трактував краєвид (яри й долини) «як виображення жіночих геніталій», а гори і скелі як «символи чоловічого члена» [9, 153]. Регіна побачила на вершині гори «щось мов срібну іскру, мов шматок сонця, що відірвався з неба і впав на вершок гори... Я чула про діаманти, що грають таким промінням; чула про гадюк, що носять діамантові корони, і в моїй дитячій душі защеміло щось тривожно, неспокійно. Може, там орел убив таку гадюку, а її корона лежить серед піску і блищить до сонця? [7, 404-405]. Символ змії (гадюки) відноситься до виразних «чоловічих статевих символів» [9, 151]. Прагнення Регіни до польоту знаходить свою ідентифікацію в психоаналітичній символіці як підсвідоме бажання статевого акту [1, 18]. Окрім того, польот може виступати символом поетичного натхнення. Крила є атрибутами ангелів. Вони «означають перехід героя у стан «натхнення», «екстазу», занурення в царину «духовного, позаземного, божественного» [2, 238]. Образи орла і яструба можуть також мати сексуальне забарвлення. Про це писав З.Фройд, аналізуючи власне сновидіння, що пригадалося з дитинства (7-8 років): «Страх за допомогою витіснення зводиться до невиразного, безперечно, сексуального почуття, яке знайшло своє вираження в зоровому змісті сновидіння» [8, 304]. Те, що мрії і сни маленької Регіни правомірно знаходять настільки сексуальне тлумачення може знайти підтвердження у багатьох роботах З.Фройда, присвячених дитячій сексуальності.

Діамантову іскру на вершку гори сама Регіна тлумачить таким чином: «Мені ясно тепер: се мрія мойого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожної людини і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори. Певно, певно, більшина тих, що йдуть шукати чудового діаманту, або збиваються з дороги в темнім лісі, або знаходять скляні черепки» [7, 405]. Своїм діамантом називає Регіна любов Євгенія Рафаловича. Вона прозріває й бачить, що «була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням» [7, 405], не віддалася на волю своїм інстинктивним пориванням до щастя і любові, не послухала «голосу серця», а скорилася перед погрозами своєї тітки, яка присилувала її вийти заміж за

Валеріана Стальського, розбещеного і жорстокого чоловіка.

Сновиддя – це психічний феномен. Його розшифровка й тлумачення вимагає заглиблення в підсвідоме людини, адже в її психіці «є таке, про що вона знає, сама того не знаючи» [9, 94]. Якщо мати уявлення про найпоширеніші символи сновидь, а до цього ще й особу сновидця (контекст художнього твору, характеристику персонажа), то дуже часто можна «перекласти» символи більш зрозумілою мовою, тобто подати своєрідну інтерпретацію тексту. Сексуальна символіка дуже поширена в міфах, релігії, мистецтві й мові, але її тлумачення й досі викликає опір деяких дослідників, що пов'язувалося Фройдом із їхніми сексуальними проблемами. Не можна бути цілковито впевненим у тому, що ми до кінця витлумачили приховану сутність сновидінь у повісті Івана Франка «Перехресні стежки». Залишається верогідність, що ці сновидіння мають ще й інший сенс.

Фройд вважав, що робота сновидінь зводиться «до згущення подій, їх зміщення у часі й у просторі, до переходу думок у зорові образи (перетворення прихованих думок у картини снів), появи інверсій, заміни головних думок другорядними, до проекції своєї вини на іншого» [1, 18].

Отже, символічні образи сновидінь, за Франком, це алегоричне пояснення турбот душі людини. Франко, як і батько психоаналізу З.Фройд, дотримувався думки, що на сновидіння значною мірою впливають події попереднього дня.

Література

1. Алейникова Т. Психоанализ.: Учеб. пособие. – Ростов н/Д: Феникс, 2000.– 352с.
2. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000.- 503с.
3. Дмитренко М. Символіка сновидінь: Народ. сонник. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 1995. – 128с.
4. Карнеги Д. Толкование снов. – М.: БУК ТРАНС, 1999. – 224с.
5. Символы и их влияние на людей / Авт.-сост. Л.В.Аксёнова, В.Т.Гридина.– М.: ООО Издательство АСТ; Донецк: Сталкер, 2004.– 302с.
6. Сонник Эзопа. – М.: БУК ТРАНС, 2000.– 224с.
7. Франко І. Перехресні стежки. Повість // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 173–459.

8. Фройд З. Толкование сновидений.– К.: Здоровья, 1991.– 384с.
9. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками.– К.: Основи, 1998.– 710с.

Г. Хоменко

ІВАН ФРАНКО І ШЛЯХЕТНА СМЕРТЬ У ШЛЯХЕТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Кінець XIX століття надає виняткової епістемологічної напруги усім тим уявленням про смерть, що існували досі. Смерть, яку визнавали за "воістину генія-натхненника або музагета філософії" [37,591], експлікуючи сократівську дефініцію філософії як "ϑανατου μελετη" ("підготовку до смерті"), зводиться до своєї абсолютної форми – самовбивства, тому напевно, саме цей період справді парадоксального вивершення самогубства обдуманого, інтелектуального над самогубством "бездумним", "просто повним свинством" [10, 8], дозволить А.Камю визначити самогубство як "єдине справді серйозне філософське питання", "засновковее питання" [16, 109], з якого виводяться всі інші. Саме в цей час з'являться яскраві суїцидологічні студії [див: 11], досвід яких не втратив своєї актуальності і в посмтмодерністській суїцидології рубежу XX і XXI століть [див: 36].

Метафізика самовбивства у XIX столітті є закономірним наслідком смерті Бога, вакансію якого займає Людинобог. Його атрибуція включає в себе "сваволю", те єдине, чим він показує «свою непокірність і страшну свободу" [9, 577] ("я зобов'язаний себе застрелити, бо найбільш повний пункт моєї сваволі – це вбити себе самого" [9, 575]), справді страшну й парадоксальну, оскільки покликана звільнити людство від страху перед смертю, створити нову людину, "щасливу і горду", якій "буде все одно жити чи не жити" [9, 575]. Вся Європа пов'язує цей свавільний креативний проект із Ф.Достоєвським, з його Кириловим, якого сучасники характеризують як "одного з найбільш дивних і глибоких літературних типів, які нам тільки відомі" [15, 245]. Просякнуту позитивізмом Європу справді вражала парадоксальна метафізика "ультраіндивідуалістського утвердження сваволі" [15, 248], де "добровільне самознищення, самопожертвування особистості є в той же час її звеличенням" [15, 245].

Закономірно, що саме вона фундируватиме парадигму само-

вбивства як шляхетної креативної смерті, розроблену Ф.Ніцше. Вона утримується типовим для філософії життя перетином позитивізму та антихристиянства. Її вершину складає імператив смерті "вільної, свідомої, без випадковостей, без несподіванок" [20,611], дотримуючись якого людина виступає не тільки єдиним господарем власного життя, але й тим, хто надає йому усвідомленого творчого становлення: у Ніцше "вищий інтерес життя, життя, що *підноситься*, вимагає нещадного придушення й усунення життя, що *вироджується*" [20,611]. При цьому телеологія вищого життя усуває будь-які сподівання на трансцендентність. Ніцше піддає нігіляції християнську версію смерті взагалі і смертного часу зокрема як "жалюгідної і жахливої комедії" [20,611], де "зловживають слабкістю помираючого для насильства над його совістю" [20,611], а відтак для остаточних деформацій уявлень людини про істинну екзистенційну аксіологію. Вдаючись до фізіологічної призматики смерті, відомий мислитель розглядає "природну" смерть також як самовбивство, бо "ніколи не гинеш від когось іншого, а завжди від самого себе" [20,11], тому виникає необхідність перетворення такої смерті "за ганебних обставин, невільної смерті, смерті *невчасної*, смерті боягуза" [20,611] на "смерть, вибрану добровільно, смерть учасну, світлу і радісну" [20,611]. "Гордо померти, якщо вже більш немає можливості гордо жити" [20,611] – цей афористичний імператив із "Gotzendommerung" ("Сутінків ідолів") (1888) був адресований людині, одержимій самотворчістю і творчістю життя. "Ніцше трансцендує життя до чогось більшого-аніж-життя, що це життя судить, приймає або заперечує, але так, що найсокровенніше в людині, її більш-аніж-життя, саме все ж мислиться як життя, як чиста іманентність, а не як пов'язана із трансценденцією екзистенція. Таке життя, оскільки воно нічого поза собою не має, не тільки дає право, але й виступає з претензією на істинне судження стосовно свого ось-буття і своїх можливостей. Таке судження повинне торкатися сенсу життя, оцінювати, чи є воно творчим" [38,445],– зауважує К.Ясперс.

Безтрансцендентно креативне самовбивство, ґрунтоване у Ф.Достоєвського негацією "найвищої ідеї" – "ідеї про безсмертя душі людської" [10,231], співвідноситься з винятковим місцем людини у світі як розумного створіння, а відтак у своїй основі воно є "логічним самовбивством" [10,229]. Справді довершена імагіональна версія когнітивного самовбивства в Європі цього часу належить польському художнику Іґнаци Ґеждзієвскі, автору полотна «Ostatnie chwile samobojcy» (1856).

Іван Франко з його симпатією до "нової хвилі" в літературі XIX століття теж подає суїцид як складний світоглядний комплекс. Якщо скористатися метамовою сучасної суїцидології, можна констатувати, що жест самовбивці у кожному його тексті "надобумовлений" (В.Єфремов). Він, як те і співвідносилося з модерністським імперативом душі-лабіринта, пронизаної гострою чутливістю та ірраціональністю, детермінований множиною предиспозиційних факторів, констеляція яких і визначає суїцидогенний комплекс особистості. Як доказ цього виступає його лірична драма "Зів'яле листя" (1896) – текст, який традиційно вважають одним із перших проявів модерністських шукань в Україні. Тут з-поміж суїцидних факторів – "знижена толерантність до емоційних навантажень" [13,129], яку Франко визначає як "слабку волю" [33,119] та "своєрдність інтелекту, ... незрілість суджень" [33,119], яку письменник окреслює як "буйну фантазію", а також співвідносить із тим, що його герой "мало спосібний до практичного життя" [33,119]; "емоційна мобільність, імпульсивність, що сусідить із напруженістю вимог (сильно вираженим бажанням досягнути своєї мети, високою інтенсивністю даної потреби") [13,130], які Франко визначає як великі "сили, спосібності", "охоту до праці", "пориви", "не видні для постороннього ока, хоч безмірно болючі" [33,119] для самої особистості; "низька здатність до утворення компенсаторних механізмів, витіснення фруструючих факторів" [13,130], що у Франка окреслюється як "отруєння" песимізмом, а радше безнадійністю, розпукою та безрадісністю" [33,120]; "зниження або втрата цінностей життя" [13,129], які у Франка співвідносяться з нещасливою любов'ю. Психологічна суїцидальна парадигма має в письменника амбівалентне психоаналітичне підґрунтя, яке увиразнюється в останній мотивації вибору самовбивці: хоча він і заперечує свій інфантилізм, який корелює з вірою у вічність душі, однак за зразком інфантильно-нарцисистичних типів вибудовує свої суїцидальні фантазії навколо відновлення почуття власної гідності шляхом повернення до лона матері-землі ("Душа моя на волю рветься В мами матерії лоні вснути" [33,173]), чим засвідчує свої юнгіанські інтенції. У цім контексті справді винятковою є орієнтація письменника на "суїцидальний архетип" (С.Єфремов) – феномен Вертера: відомий персонаж, який з'явився з-під пера Гете в 1774 році, став зразком для наслідування і, як на те вказували вже сучасники, викликав справжню "епідемію" самовбивств, засвідчуючи, що "символічний сенс може бути рушієм людських учинків" [22,18]. Однак вертерівська конотація героя "Зів'ялого листя" покликана деструк-

кувати уявлення про самовбивство як імітативний жест.

Якщо історія Вертера і є для Франка парадигматичною, то тільки своєю ідеалізацією екзистенційно-особистісних шукань, сформульованих у заповіді Гете: " Sei ein Mann und folge mir nicht nach!" [33,120]. Хоча в передмові до книги їх функція зводиться до нігіляції самовбивства (актуальність свого тексту як суїцидального ландшафту Франко визначав у такий спосіб: "...Може, се горе (суїцид – Г.Х.), як віспа, котру лічиться впорскуванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі віздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?" [33,120]), однак експлікація цієї когнітивної точки в останніх віршах дозволяє констатувати її апологетичний сенс. Франко виправдовує самовбивство як індивідуально-особистісний вибір людини, яка мислить. Самовбивство в його тексті є закономірним результатом "посиленої роботи мозку" [19,165]. Експлікуючи дискурс Гете, який надавав Вертерові христологічних конотацій ("У самому заголовку "Die Leiden des jungen Werter" можна почути відлуння літургійної формули, застосованої до страждань Ісуса Христа, das Leiden unserer Herrn Jesu Christi" [22,17], – зауважує І.Паперно), Франко визначає метафізичний засновок суїцидального тексту свого героя у вченні Христа як le Socrate de la Galilee: Христос виправдовує самовбивство, якщо воно є акцією справді вільної людини, здатної до есенціального сприйняття світу:

"Коли знаєш, що чиниш –
Блаженний єси;
А не знаєш, що чиниш –
Проклятий єси.
Коли знаєш, що чиниш –
Закон твій – ти сам;
А не знаєш, що чиниш –
Закон є твій пан" [33,173-174].

Розгляд самовбивства в ситуаційно-особистісному регістрі увиразнюється стратегією культурної поліфонічності, якої дотримується носій суїцидального комплексу Франка. Самогубство, за Франком, це амальгама найрізноманітніших культурних парадигм, які підлягають суб'єктивній трансформації героя. Франків самовбивця – це Вертер – Христос – Сократ – Будда, які зазнали глибинної рецепції автономною особистістю кінця XIX століття, а відтак стали атомами її власної моделі самогубства.

Універсалізм та суб'єктивізм як домінанти концепції світоглядного самовбивства подані Франком в аспекті історичного становлення. Скажімо, історія Стародавнього Риму пропонувала Франкові інформацію про зарахування самовбивства до типу ганебних смертей, які є закономірним наслідком зганьбленого життя. Скориставшись хрестоматією "Fragmenta historicorum veterum ignotorum ab Antonio Pompa Frisio collecta" ("Уривки з творів давніх невідомих істориків, зібрані Антонієм Помпою Фрізом"), виданою в Амстердамі у 1620 році, він подає як автора негації самовбивства короля Торквінью Гордовитого, "Що люд примушував клоаки будувати", а коли "Многі таку вчували з того нечесть, Що, праці відцуравшись, воліли Повішенням себе вбивати", король "Задокументував уперве", щоб самовбивць "Поприбивати на хресті", а відтак приректи на "...ганьбу, й гріх, і сором" [34,78].

Філософські акценти суїцидального жесту, зроблені Франком у досить прозорий спосіб, відокремлювали письменника від римської історичної дійсності, відомої перш за все "контрольованими самовбивствами" або самовбивствами, регламентованими законодавством (цей феномен співвідноситься перш за все з "пом'якшеною стратою" (libera facultas mortis), коли правитель дозволяв засудженому (тільки сановникові або його родичеві) заподіяти собі смерть під наглядом офіційних осіб [див:31,57-60]). Франкові гомогенна метафізика самовбивства, експлікована героїчним раціональним стоїцизмом Риму, у якому самовбивство визнається за природний жест шляхетної людини – адепта розуму і честі. Положення ментального самогубства Франка виявляють семантичну конгруентність із "блаженною" суїцидологією Луція Аннея Сенеки (4 р. до н.е. - 65 р.н.е.), парадигму якої вибудовують такі головні позиції:

1. "...блаженне життя створює дух вільний, високий, безстрашний, непорушний, дух без будь-якого страху і без пристрасного бажання. Все інше – купа нікчемних речей, які не забирають нічого від блаженного життя і нічого до нього не додають, які приходять і відходять без користі і шкоди для вищого блага" [29,194];
2. "Це не благо – тільки жити, але – жити добре" [28,70];
3. "Бо нічого не слід робити без розумного на те підґрунтя, тому що розум має бути супутником усього високого" [28,81];
4. "Чи бачиш ти скелю, що нависає? Вниз із неї веде шлях до свободи. Чи бачиш ти свою гортань, своє горло, своє серце? Усе

це сховище від рабства. Якщо для тебе ці виходи занадто важкі, якщо вони вимагають надто багато мужності і сили і ти запитуєш, де шлях у свободу, дивись, туди веде кожна жилка у твоєму тілі"; "найкраще у вічному законі те, що вхід у життя нам дано один, а виходів багато... Лиш у цьому ми не можемо жалітися на життя; воно не тримає нікого" [27,384].

Однак стоїцизм складає метафізичне підґрунтя світоглядної суїцидології І.Франка за умов втрати ексцентричності. Франко згладжує ригоричність стоїцизму своїми до краю особистісними інтегральними інтенціями у сфері пізнання. З цієї причини насамперед антихристиянський раціоналізм суїцидології стоїків дістає в нього християнську призматику. І якщо в ціннісних орієнтаціях стоїків християнська ідеація добровільної смерті окреслюється лише як "сліпа наполегливість" і протистоїть, "укоріненої у власному судженні", "розсудливості, серйозності і відсутності хизування" [1,356] стоїків, Франко моделює шляхетну смерть, "переконливу і для інших" [1,356], як жест, детермінований винятковим духовним змістом особистості, піддаючи інновації відомі стоїчні історичні сюжети..

Одним із доказів таких суїцидальних шукань І.Франка є його повість "Для домашнього огнища" (1892). Самовбивство двадцятивосьмирічної жінки Анелі Ангарович як вибір людини честі в безчесній ситуації не може не сприйматися у площині трансформації експлікованого Плінієм Молодшим факту про справді стоїчну смерть Аррії, дружини Цеціни Пепети, яка пронизує груди кинжалом і витягує його назад, демонструючи свій вчинок чоловікові як зразок зі словами: "Це не боляче" [див.: 24, III, 16].

Однак самовбивця в українського письменника має відчутно складнішу особистісну структуру. У повісті "Для домашнього огнища" Франко структурує семіосферу самовбивства за тими ж принципами "нової релігійності", які кількома роками пізніше дістануть чітку маніфестацію в ліричній драмі "Зів'яле листя". Правда, у прозі вона задана оновленням ангелологічної конвенціональності, яку найавторитетніші культурологи вважають найбільш динамічною з усього імагіологічного фонду людства [див.: 5]. Текст містить множину культурологічних кодів, які іррадіюють ангельський сенс: візьмімо ім'я героїні Анеля, чи адресовані їй же метафоричні звертання "ангеле" [32,27], "Сатано" [32, 132]. Справжню сферичність новорелігійна ангельська стратегія І.Франка дістає в експлікації жесту самовбивці як жесту

людини, якій "дали виховання релігійне", яку "вчили катехізису, молитов, релігійних практик" [32, 116]. У тексті акцентовано, що релігійність героїні настільки глибока й герметична, що оточуючі сприймають її за "тісні середньовічні погляди" [32,116]. Якщо співвіднести цей акціональний ланцюг з характеристикою діяльності жінки, з якою за законом каузальності перебуває самовбивство – "Люцифер, зіпхнутий з вершка неба на дно пекла не падав глибше" [32, 117], – то легко спостерегти тут чітку парадигматику грішного ангела. Її-то Франко й піддає абсолютній інновації шляхом інтерпретації самовбивства "грішного ангела" як жесту відновлення втрачених святості й праведності. У передсмертній сповіді Анелі чоловіку є лексія: "Скільки я перетерпіла відучора!... Не тільки за тебе... не тільки за наших дітей... але й за тих. Адже ж я відчуваю їх долю, їх упадок, їх сором!.. О вір мені, радо віддала б я своє тіло на найстрашніші муки, віддала би свою кров і своє життя, щоби віддати їм те, що стратили через мене!" [32, 139]. Вона структурована не одним досить прозорим кодом-перехрестям люциферичної та христологічної стратегій. Тут людина, яка зважилася на самовбивство, постає водночас як така, що зважилася на самопожертву. Зрозуміло, що самовбивця з його кларичною алюзією на Люцифера і Христа як тожсамості виглядав винятковою антитезою стосовно богословської і філософської традиції (чи то ригористичної, представленої хоча б Ансельмом Кентерберійським, котрий на питання про долю грішного ангела – "Тепер, коли правдивість утрачена і залишилося лиш колишнє хотіння блаженства, – чи може цей "відмовник" сам по собі повернутися до хотіння праведності, до якого він не міг прийти до того, як було дано йому?» – відповідав: "Тепер ще менше. Адже тоді він не міг мати цього хотіння за своїм природним станом, а тепер ще й провиною своєю не заслужив мати його" [17, 266]; чи то тієї, що співвідноситься з інтелектуальним розпачем богослова і філософа перед трансцендентними проблемами як ось у С.Булгакова: "Доречі, не маючи інтуїції ангельського часу, людина не може зважитися на твердження про те, чи можливе в часі повторне повернення до добра для злих духів або їх каяття (Ми маємо лиш певну вказівку Церкви, що до кінця світу, в цім еоні, злі духи будуть уперто триматися своєї злоби" [6, 266]). Франко в такий спосіб фундирував ту справді революційну модернізацію догматичних ідей, яка стане ідеальною основою для їх меніпеївської призматики в пост-модернізмі [див.: 26]. Перспектива повернення грішному ангелу-самовбивці функції αγγελοι, службового духа, що презентує силу Божества і Його волю, відкривала перспективу

трансформації модерністських шукань у постмодерністські.

Христосівсько-ангелічна алюзія самовбивства в повісті "Для домашнього огнища" засвідчує актуальну для Франка, як і для будь-якого справжнього інтелектуала його часу, тенденцію до пізнання світу як цілісності, у якій ворогуючі антитези співіснують за законом coincidentia oppositorum. Трансцендентне повернення святості співвідносне в тексті Франка з очищенням самовбивці від будь-якої гріховності, що була тимчасовою, випадковою, зі звільненням її від проміжних якостей і здобуттям істинного й остаточного. Модернізм взагалі є філософією цілісності як амбівалентності. Людина в модернізмі мислить себе цілісною істотою, яка відстоює право на протилежності як корелята власного динамічного становлення. Поль Верлен співвідносив цей феномен і з природою людини, і з сенсом католицької віри, що для нього, зрештою, було тожсамістю. "І у вірі, і в гріху ідея стає дією; я вірую і каюся в очікуванні на краще. Або так: я вірую – і в ту мить я добрий християнин; я вірую – себто знаю, що можу стати за мить поганим християнином" [7, 436], – зауважував він у своїх автобіографічних текстах. Самовбивство ж як жест абсолютно вільної людини стає вершинною точкою пізнання світу, що у своїй трансцендентній основі є абсолютною свободою, яка перебуває поза межами дихотомічного поцінування. Франкові з його принципом semper tiro безперечно відомі не тільки дані іранської теології про Огрмозда та Агримана як дітей повного і необмеженого часу Зервана, але й антидуалістичні сюжети з релігійного фольклору Південно-Східної Європи («Є приклади, – пише М.Еліаде, – румунських вірувань і прислів'їв, за якими Бог і Сатана – брати. У цьому випадку ми маємо справу з двома окремими, але схожими темами, що зрослися між собою: це гностичний міф про братерство Христа і Сатани і древній міф про зв'язок, навіть дуже близьке братерство Бога і диявола" [12, 363]) . Його ж героям відкриває енігматичну цілісність мить смерті – вбивства чи самовбивства. Смерть як апофеоз шукання істини подана Франком у філософській поемі "Смерть Каїна" (1888). Справді тожсамістю божественної іскри містиків є вона для Каїна, страдницьке життя якого супроводжувалося антиноміями любові і знання, істини й ілюзії, зненависті і співчуття: той факт, що онтологічна цілісність стає набутком особистості лиш у мить смерті, є фіксацією не тільки трагізму й абсурдності життя [див.: 8], але й повноти і сферичності смерті. Тут смерть дає відповіді на "найфундаментальніші запитання" [21, 146], перед якими було безпорадним життя. Смерть дарує істину замість ілюзій

життя.

У повісті "Для домашнього огнища" ейдотична функція смерті самовбивці співвідноситься з глибинним прозрінням у principium individuationis. Як то й передбачалося авторитетною в модернізмі філософією, це відбувається у винятково парадоксальний спосіб трансмутації любові: жінка, включена в активний процес еротичного бізнесу, вдається до суїциду, пізнавши страждання об'єктів торгівлі ("Адже ж я відчуваю їх долю, їх упадок, їх сором" [32, 139], – каже Анеля за мить до смерті. Франко вибудовує відому шопенгауерівську антитезу: "Себелюбство – це ερως, співчуття – це αγαπη" [37, 489], яка у відомого творця філософського песимізму покликана зафіксувати становлення трансцендентальної свободи волі, що її вершинною точкою є пізнання сутності буття, а відтак – здобуття свободи у смерті. Логіка німецького мислителя винятково кларична: той, кому світ і він сам відкрився на рівні волі як речі в собі, той легко руйнує індивідуалістичні межі і може в ясній свідомості і з твердим і глибоким переконанннням ототожнювати себе з будь-яким створінням, оскільки сутність волі в кожній речі однакова. Це сутнісне бачення звільняє від уваги до власної особистості – "наше істинне Я міститься не тільки в нашій власній особистості, цьому приватному явищі, але у всьому, що живе" [37, 486], – що супроводжується відмовою від волі до життя, до збереження її оформленості в одиничному тілі. "Якщо уподібнити життя арені, посипаній палаючим вугіллям і деякими проміжками прохолоди,– арені, яку ми обов'язково маємо пробігти, то виявиться, що охопленого ілюзорною мрією потішає прохолодне місце, яке він займає якраз у дану хвилину або яке вимальовується йому поблизу,– і він продовжує свій біг ареною. Той же, хто прозріваючи в principium individuationis, пізнає сутність речей у собі,– той уже не схильний до такого втішання: він відчуває себе зараз у всіх місцях арени і сходить з неї. З волею його відбувається переворот: вона уже не утверджується у своїй власній, у явищі відбитій сутності, вона заперечує її" [37, 494],– такий пасаж віднаходимо у трактаті «Die Welt als Wille und Vorstellung» ("Світ як воля й уявлення") (1818).

Однак франкове трансцендентальне шопенгауерівство є радше креативним, аніж імітативним жестом. Йдеться про те, що ідея самовбивства-самопожертви як знаку когнітивної діалектики є власною версією українського письменника. Великий німецький песиміст у своїй негації волі до життя як єдиному в світі явищ акті свободи волі вважав самовбивство найменш співвідносним із цією трансцендентальною

переміною. У нього самовбивство як "фактичне знищення окремого проявлення волі" [37, 517] є не формою заперечення волі, а "навпаки – феноменом могутнього її утвердження" [37, 517]. "Бо сутність заперечення полягає в тому, що людина відхиляє не муки життя, а насолоди. Самовбивця хоче життя і не задоволений тільки умовами, за яких воно йому дано. Тому він відмовляється зовсім не від волі до життя, а тільки від самого життя, хоче непорушного буття й утвердження тіла, – але переплетіння обставин цього не допускає, і перед ним постає велике страждання. Сама воля до життя почуває себе в цьому окремому проявленні настільки обтяженою, що не може розгорнути свого устремління. Тому вона приймає рішення згідно зі своєю внутрішньою сутністю, яка лежить поза формами закону основування і для якої, внаслідок цього, байдуже будь-яке окреме явище, оскільки вона сама залишається недоторканою для будь-якого виникнення і знищення і складає серцевину життя усіх речей. Бо та тверда, внутрішня впевненість, завдяки якій ми всі живемо без постійного страху смерті – упевненість, що дія волі ніколи не уповільнить її проявлення, служить опертям і для акту самовбивства" [37, 517-518], – ця розлога справді обґрунтована сентенція закінчувалася висновком: "... самовбивство є абсолютно безплідним і безумним учинком. А окрім того, воно – шедевр Майї як найбільш страшне вираження розладу, протиріччя волі до життя самої з собою" [37, 518]. Лиш виняткова послідовність А.Шопенгауера стосовно глоризації пізнання (пригадаймо: "Сама воля нічим, окрім пізнання, не може бути скасована" [37, 520]) пом'якшувала його ригоризм стосовно негації креативних можливостей самовбивства на фоні голодної смерті аскета як апогею подолання волі до життя і увінчувалися визнанням "різних проміжних ступенів і сплетінь" вибору людини, які важко пояснити; бо "в людській душі є такі глибини, темні безодні та звивини, які у вищому ступені важко висвітлити й розплутати" [37, 522], що відкривало безперечну перспективу для осмислення цих незбагненних лабіринтів.

Суїцидальні інновації Франка окреслюються одразу в площині двох призматик: танатологічної та віталістичної. Замість концепції самовбивства як неістинної смерті, смерті, яка не дає ні порятунку, ні звільнення, а залишається тільки оманою через демонстрацію своєї прив'язаності до життя, Франко наділяє свою самовбивцю головним атрибутом справді турботливої смерті – спокоєм ("Вистріл був влучний і в одній секунді зробив кінець її стражданням і покусам. Капітан довго вдивлявся в те

лице, спокійне тепер, та пооране нестерпними слідами перебутої відучора внутрішньої боротьби" [32, 141]). У контексті модерністської танатології така характеристика постає зовсім не банальною етимологічною грою, а справді концептуальним вибором: за М.Бланшо, для Кирилова Ф.Достоєвського істинна смерть – це "такий привілей", який "значить більше, аніж безсмертя" [4, 205]. У парадигмі істинної смерті найголовнішою для нього є позиція "здатності подарувати собі смерть, замість того, щоб приймати її, як кажуть, "за ідею", себто, в чисто ідеальному плані" [4, 204]. "Зумівши зробити смерть можливістю, цілком освоїти й олюднити її, він, звісно ж, досягнув би абсолютної свободи, досягнув би її як людина й подарував би її людям. Іншими словами, він став би не зникаючою свідомістю, а свідомістю зникнення, зникнення своєї свідомості він повністю включив би в саму цю свідомість, а значить, перетворився б у втілену цілісність, у втілення цілого, в абсолют" [4, 204-205], – зауважує відомий інтерпретатор Достоєвського, констатуючи, що для Кирилова смерть як пошук можливості смерті, як "момент вищої можливості" стає моментом відкриття "його власної неможливості" [4, 205]. Як доказ цьому постає безум, у стані якого Кирилов удається до останнього жесту: затуманена ж свідомість, а значить хвора воля, висвітлює сам суїцид як невільний акт. Не істинна смерть, а "безкінечна смертність" [4, 206] Кирилова вмотивовується сучасниками Франка його моноідеаїзмом: цей "логічний самовбивця" у Достоєвського є лишень затятим телеологом смерті, а не вольовою особистістю з багатогранним, спонукаючим до вибору свідомим життям"; це "імпульсивна натура, в якої будь-яка думка негайно переходить у дію, бо між думкою та дією не стоїть довгий ланцюг думок, що борються одна з одною, вимагають вибору" [23, 183].

І.Франко, навпаки, подає зразок тексту як ландшафту складного зовсім свідомого суїцидального вибору: "Не було ані найменшого сумніву, що Анеля аж до останньої хвилини заховала повну ясність ума і певність руки" [32, 141]. Він є корелятом "сильної, могутньої волі" та "багатства свідомого життя" [23,188], які не можуть не гарантувати істинну смерть. І саме таку справжність смерті письменник увиразнює її тотальними віталістичними інтенціями, її оберненістю у життя. Самогубство у нього постає вчинком, який водночас утверджує як життя, так і смерть, укотре засвідчивши телеологію цілісності українського письменника. Франко в такий спосіб подає самогубство за законами екзистенціалізму. Його філософія самовбивства є витонченим прогнос-

тичним варіантом щонайменше гайдеґґерівської теорії життя як буття-до-смерті.

Дух гайдеґґерівського екзистенціалізму відчутний у Франка там, де він вбачає істинність смерті в її особистісності. Сенс смерті його самовбивці корелює з гайдеґґерівським судженням про те, що "смерть є завжди лише своя" [35, 265], а "заступання у смерть" як *найбільш своя* крайня здатність бути, себто як можливість *власної екзистенції"* [35, 263], не є погодженням із необхідністю смерті, а "звільненням себе для неї" [35, 264]: "оскільки заступання в необхідну можливість розмикає також і всі можливості, які розміщувалися перед нею, у ньому лежить можливість екзистентного передбачення цілої присутності, тобто можливість екзистувати як здатність бути цілим" [35, 264]. Жест самовбивці Франка є демонстрацією не лише її вільного вибору, але й звільнення від "загубленості у випадково нав'язаних можливостях" [35, 264], а відтак демонстрацією власної повноти і цілісності. Смерть як виняткова ситуація прояву самовбивцею своєї власної винятковості підкреслюється її відірваністю від людей: Анеля у Франка, "заступаючи у смерть", виявляє свою можливість відірватися від інших уже тим, що заподіює собі смерть на самоті. Експлікація концепта "власної смерті" могла б завершитися у Франка, як і в Гайдеґґера, проголошенням рефлексій з приводу чужої смерті "ерзац-темою", оскільки "ми не маємо в генуїнному сенсі досвіду вмирання інших і щонайбільше завжди тільки "співпереживаємо"; смерть як утрата зовсім не є для живих тим досвідом утрати буття, що його "переживає" померлий. Однак фіксована в смерті цілісність закономірно екстраполювалася на феномен живі-померлий. Звідси теза у Гайдеґґера: «Як безвідносна можливість смерть усамітнює лишень, щоб у якості необхідної зробити присутність подією, зрозумілою для буттєвої здатності інших" [35, 264]. У Франка ідея цілісності буттєвої присутності, що увиразнюється смертю, забезпечується насамперед етичним потрясінням живих та їх благоговінням перед самовбивцею. "Турботлива смерть" з її телеологією цілісності визволяє самовбивцю у Франка насамперед від типової для його часу рефлексії страху, яка виникає в живих. На відміну від культового Л.Андреєва, самовбивця якого ніцшеанець Сергій Петрович викликає "тяжке враження" через "трепанований порожній череп і плями на обличчі" [2, 57], І.Франко подає контраверсивну картину: "Нічого так дуже страшного не побачили. На софі в куті покою сиділа супокійно пані Анеля. Та не встала, коли до покою ввійшли гості. Її голова, злегка похилена набік, спочивала на

подушці софи, оббитої репсовою матерією кольору бордо. Можна було б подумати, що дрімала, якби не широко отворені, скляної подоби очі і напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки" [32, 141].

Вилучення із парадигми інтеріорізації самовбивства страху перед померлим в особливий спосіб (на думку П.Рикера, самовбивство – виняткова, "насильницька смерть", смерть-убивство, "об'єктом якого є саме "я", а тому страх перед нею є обов'язковим, страх не перед небуттям, а перед насильством [див.: 25, 502-504]) передбачає множинну етичну реакцію.

Однак першим у досвіді рецепції самовбивства стає для живих («близьких та інших») (П. Рикер) не утрата і скорбота [див.: 25, 501], а захоплення. "Вона відважилася на се! Відважилась, на що я не відважився!" [32, 141],– думає капітан Ангарович, що, безперечно, не тільки увиразнює відомий гендерний казус Франка [див.: 14], але й акцентує в аксіологічних шуканнях Франка екзистенціалістське уявлення про життя як усвідомлення буття-до-смерті, а тому ошляхетнює жест самовбивці.

Консеквентні метафізичні алюзії Франка закономірно передбачають занурення в метафізичну перспективу долі самовбивці. Як те й передбачене законами модернізму, вона подається у справді сферичний спосіб: шляхетна смерть варта тільки шляхетної інтерпретації. Метафізична есхатологія самовбивства подана в останній лексії тексту: "На Анелиній могилі нема ні хреста, ні плити з написом, тільки високий кипарис, огорожений залізними штахетами, знімається вгору рівно, мов свічка, в своїй густій вічній зелені – вічний образ замкненої в собі енергії і незламної рішучості" [32, 143]. Спроба Франка позбавити танатологічну символіку енігматичного сенсу сприймається в цім контексті як напівжест. Танатологічний nexus – відсутність хреста на могилі самовбивці та кипарис, що виростає над нею,– є щонайменше метафізичним сумнівом у християнському ригоризмі стосовно самовбивці, чия посмертна перспектива виявлена більш жахливою, аніж розбійників та злодіїв [див.: 18]. Як у західній так і у східній містиці кипарис, попри всю антиномічність, був символом воскресіння, відродження і життя після смерті [див.: 3, 115; 30, 423-424].

Кипарисова деревина стійка
і збережна

І, здається, самому часові
непідвладна.
Хто Духом Божим до смерті
підготовлений,
Той до вічного життя мудро спрямований [3, 115],–
писав 1675 року Хохберг.

Кипарис як есхатологічний код елімінує самовбивцю зі світу гріха. Ultimum цієї енігматичної ситуації надає виняткової виразності суїцидології Франка, яку структурує не тільки жест шляхетної особистості, котра утверджує парадоксальну цілісність свого особистісного метафізичного досвіду, але й консеквентно особистісна трансформація письменником досвіду самовбивства як гуманітаристичного набутку історії. Так текст ставав місцем експлікації ідеї смерті-необхідності у смерть-самотворчість, місцем, де сенс призначення людини вбачався як у тім, щоб дістати можливість тільки власної смерті, так і в тім, щоб не просто померти, а запропонувати життю його новий спосіб переживання.

Література

1. Аврелий М. Наедине с собой. Размышления // Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – М., 1995.– С.271–263.
2. Андреев Л. Рассказ о Сергее Петровиче // Андреев П. Анатэма. Избранные произведения. – К., 1989.– С.32–57.
3. Бидерман Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. – М.: Республика, 1996.- 335.: ил.
4. Бланшо М. Смерть как возможность : Пер. с фр. // Вопр. лит. – 1994. – Вып.3. – С.191–213.
5. Борхес Х.Л. История ангелов // Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе: Сборник: Пер. с исп. – М., – 2003. – С.415–418. – (Золотой фонд мировой классики).
6. Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1944.– 415с. – (Мыслители ХХ века).
7. Верлен П. Поль Верлен // Верлен П. Исповедь: Автобиографическая проза, художественная проза / Пер с фр. – Спб., 2006. – С.440–446.
8. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С.140–152.

9.Достоевский Ф. Бесы: Роман в трех частях // Достоевский Ф. Собрание сочинений: В 15 т.– Л., 1990. – Т.7. – 848с.
10. Достоевский Ф. Дневник писателя. – Спб.: Азбука-классика, 2005. – 464с.
11. Дюркгейм Э. Самоубийство. Социологический этюд. – Спб.: Союз, 1998. – 496с. – (Психология и социология: страницы классики).
12. Еліаде М. Мефістофель і андрогін // Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Міфестофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер з нім, фр, англ. 2001. – С.303–467.
13. Ефремов В. Основы суицидологии. – Спб: Диалект, 2004.– 480с.
14. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоби до української ґендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х.– К., 1999.– С.152–193.
15. Иванов-Разумник Р. История русской общественной мысли. Инди-видуализмъ и мьщанство въ русской литературь и жизни XIX в. : Изд. 2-е, доп. Т.2. – Спб.: Тип. М.Стасюлевича, 1908.– 520с.
16. Камю А. Миф о Сизифе / Пер с фр: В. Величковского // Камю А. Изнанка и лицо: Сочинения. – М., Харьков, 1998. – С.107–214.
17. Кентерберийский Ансельм. О падении диавола // Книга ангелов: Антология християнськой ангелоглогии / Сост., вступ. ст., примеч. Д.Дорофеева. – Спб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – С.249–282.
18. Костомаров Н. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – Спб.: Б. назв. из. 1882. – Т.19. – 312с.
19. Лихачев А. Самоубийство в Западной Европе и в Европейской России. Опыт сравнительно-статистического исследования. – Спб.: Б. н. 1882. – 520с.
20. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. –М., 1990. – Т.2. – С.556–630.
21. Павличко С. Філософські поеми Івана Франка "Смерть Каїна", "Похорон", "Мойсей" і європейський романтизм // Павличко С. Теорія літератури.- К.; 2002. – С.457–462.
22. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.– 256с.

23. Переверзевъ В. Творчество Достоевскаго (Критический очеркъ).– М.: Современныя проблемы, 1912.– 368с.
24. Письма Плиния Младшего.– М.: Наука, 1984.– 405с.
25. Рикер П. Память, история, забвение: Пер. с фр. – М.: Изд-во гуманитар. лит., 2004. – 728с. – (Фр. философия XX в.).
Сарамаго Ж. Евангелие от Иисуса: Роман/ Пер с португ. А.Богдановского. – М.: Махаон, 2003. – 448с.
26. Сенека Л.А. Нравственные письма к Луцилию. – М.: Политиздат, 1977. – 388с.
27. Сенека Л.А. О благодеянии // Римские стоики.Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – М., 1995. – С.14–166.
28. Сенека Л.А. О блаженной жизни // Римские стоики.Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – М., 1995. – С.193–195.
29. Символы. Знаки. Эмблемы: Практ. энцикл. / Сост. В.Рошаль. – М.: Эксмо, 2005.– 576 с.: ил.
30. Тираспольский Г. Беседы с палачом: Казни, пытки и суровые наказания в Древнем Риме. – М.: Intrada, 2003. – 192 с.
31. Франко І. Для домашнього огнища // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.; 1979. – Т.19.– С.5–143.
32. Франко І. Зів'яле листя. Лірична драма // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.-К 1976.– Т.2.– С.118–175.
33. Франко І. Поетичні твори за мотивами історії Стародавнього Риму // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.; 1976. – Т.7. – С.5–556.
34.Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В.Бибихина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452с.
35. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.– 576с.
36.Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: Пер с нем.: В 2 т. Т.2. Минск: ООО "Попурри", 1999. – 832 с.
37. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования: Пер. с нем. – Спб.: Вдадимир Даль, 2004.– 632 с.

А. Узунколєва

ТРАНСФОРМАЦІЯ САКРАЛЬНИХ ШУКАНЬ І.ФРАНКА В УКРАЇНСЬКОМУ МОДЕРНІЗМІ 1920-х

Ідея смерті Бога, проголошена Ф.Ніцше, була неоднозначно сприйнята і потрактована культурними діячами кінця XIX – I половини XX ст. Найголовнішим питанням виступало визначення того, що саме вважалось священним і наскільки остаточно воно зникло з життя людства. Розбіжності в розумінні поняття „сакральне", у критеріях віднесення до сфери божественного були викликані самою нестабільною ситуацією у суспільному житті. Тлумачення цього поняття коливалось від усвідомлення власне належності до сфери божественного до проникнення у неї завдяки людському сприйняттю того чи іншого елемента реальної дійсності. Саме таке розшарування і досі визначає сучасне називання „сакральним„ як того, що стосується релігійного культу, обрядового, ритуального, або того, що стало "узвичаєним, звичним, традиційним" [1, с.1096], так і процесу надання "матеріальним предметам, істотам, діям, нормам поведінки тощо магічних властивостей, святості…" [6, с.490].

Подібні розбіжності у визначенні однієї з найважливіших буттєвих категорій не могли не відобразитись і в словесному мистецтві. Письменники вищезазначеного періоду не лише подали своє бачення місця і ролі священного в буденному житті людей, а й висловили власні міркування з приводу того, наскільки сприйняття його видозмінюється в свідомості людей відповідно до тих суспільних подій, що відбуваються. Для зіставлення ми обрали дві яскраві постаті української літератури: І.Франка та М.Хвильового. Вони мали неабиякий вплив на культурну ситуацію сучасної кожному з них доби та одними з перших сприймали й відображали в своїй творчості усі ті зміни, що відбувались у духовній сфері народу.

Говорити про І.Франка необхідно перш за все тому, що його називали першим критиком і теоретиком молодої української прози межі XIX – XX ст. [див.: 4, с.22], митцем, який шукав „іскри божества в дійствительності", що нею „наділений дух людський" [цит. за: 5, с.60]. Що ж до М.Хвильового, то він хоча й не повністю сприймав творчий доробок митця, проте все ж таки високо поціновував автора „Бориславських оповідань", визнавав його втіленням і речником саме української культури, відрив від якої міг мати „грозные последствия" [14, с.605]. Лідер літературного руху 20-х рр. XX ст. дозволив собі, наперекір багатьом сучасним йому критикам, засумніватись у відстороненні І.Франка від західноєвропейської культури [див.: 8; 14] з її потягом до вирішення найголовніших питань буття, серед яких і визначення сутності

вищої сили, що керує долею людини, і засобів проникнення останньої в її сферу. М.Хвильовий у своїй творчості подає нову систему цінностей, характерну його „переходовій добі”, але розвинену з тих положень занепаду традиційної сакральності в суспільстві, що були помічені вже наприкінці XIX ст. і викладені І.Франком в його прозовому доробку, зокрема в малій прозі.

Так, останній висловлює думку про те, що старі релігійні канони вже не діють у суспільстві. Причиною цього стає втрата віри в християнського Бога, у дієвість його сили. Подібні настрої ще не повністю запановують людською масою, вони поки що є доступними для «обраних, які мають „геній”, або здатність „душевного”, містичного проникнення в сутність буття» [3, с. 13]. У даному випадку – тих, хто випадає з рамок суспільного механізму через свою нездатність виконувати функції у цій системі, жити за її законами. Такими людьми є душевнохворі, особистості з порушеним відчуттям реальності, здатні „відчути” істину в своїх мареннях, галюцинаціях, „осяяннях”, впізнати її серед власних фантомів. Наприклад, герой оповідання „Із записок недужого”, знаходячись у лікарні, занотовує у свій щоденник думки з приводу тих змін у духовній сфері, які відбувались у тогочасному суспільстві: „...ні Христос, ні його намісники не можуть ізціляти недужих, простувати хромих, воскрешати мертвих, ба навіть забули ту просту, а так практичну штуку, насичувати тисячі голоднихількома рибами. Вони, бачиш, риби самі ззіли, а голодним кидають ости, котрими можна вдавитися, але не наситититися” [19, с. 2193]. Заміщення старої віри проявляється в окремих дрібницях людських відносин, у ставленні до традиційних сакралів, навіть у розумінні будови Всесвіту як такої. Таким чином, „в буденнім життю йде боротьба зовсім небуденних думок” [19, с.220], що призводить до очищення, перевродження людства, ступання його на новий щабель існування. Хворий розуміє, що „нова віра” майже зовсім відступає від „первісного догматизму”, і, як наслідок цього, – „з „закона Божого” робиться „законом людським” [19, с. 221].

У М.Хвильового наведені вище думки трансформуються у цілу світоглядну систему і виступають вже результатом оновлення суспільства початку XX ст. У його творах все більше з’являється людей, здатних „пізнати істину” шляхом інтуїції та прозрінь. Письменник наголошує на тому, що революція призвела до „оновлення ікон”, встановила власні цінності. Це проявляється навіть у наданні звичайним предметам статусу сакральних. Якщо героїня оповідання І.Франка „Сойчине крило. Із

записок відлюдка" серед своїх святинь називає „шмат старого полотна, засушене крило давно вбитої пташини, перед літами зів'ялу квітку, стару книгу на давно забутій мові" [24, с.124], все те, що було пов'язане з найбільшим коханням її життя, то, наприклад, Христина з оповідання М.Хвильового „Кімната ч.2", дивлячись на „Економічне учення" Маркса „почуває, що їй хочеться стати навколішки, до болю хочеться... Стала. Простягла руки в просторінь, і їй стало солодко. „Невже я молюсь?". Підхопилась: „Кому?" [9, с.274].

Разом зі зміною світоглядних позицій трансформуються й усі відповідні структуранти. До таких відносимо елементи ритуалів, спрямованих на спілкування з вищими силами, будь то християнський Бог чи язичницькі об'єкти поклоніння. Виділення подібного засобу досягнення сфери сакрального правомірно витікає з вищевказаним визначенням поняття „священне" як такого, що стосується релігійного культу і ритуалу. Адже, за Л.Дяченко-Лисенко процес сакралізації полягає в залученні "до сфери релігійного регулювання різних форм суспільної та індивідуальної свідомості" [2, с. 347].

До однієї зі складових ритуалу можна віднести заговори, ворожіння. Ще в дохристиянські часи існували особи, наділені здатністю сприймати і тлумачити волю богів, впливати на явища і процеси, що відбувались у навколишньому середовищі, використовувати свої „надприродні" здібності на користь і на шкоду іншим людям. Таких людей називали жерцями, шаманами, чаклунами тощо. З прийняттям християнства віра людей у містичну силу ворожбитів не зникла. На Україні в XIX ст. вона лише розквітла, адже відбувалось повернення до міфологічних уявлень предків. Це яскраво відображено в прозі І.Франка. Так, про сімнадцятирічну дівчину Напуду, яка була „все понура та мовчазлива", ходила „мов сонна", люди говорять з острахом у голосі, називаючи її чарівницею („Микитичів дуб"). Вівчар з однойменного оповідання розповідає про баца, який вилікував його тим, що „вмів примовити, спинив кров, приложив якоїсь масті" [17, с.305]. Мати, якій малий Мирон розповідає, як прогнав градову хмару тим, що зупиняв її руками і кричав на неї, ставить собі запитання „Ану ж справді у хлопця якась особлива натура? Ану ж він має зв'язок із якимись надприродніми силами?.." [22, с.267]. А при зустрічі з бабою Ориною з оповідання „Ріпник" народ перехрещується, мимовільно думаючи: „Це смерть заглядає мені в очі" і пройамаючись „холодною, забобонною тривогою" [23, с.75]. Ганці з цього ж твору іноді навіть здавалось, що „стара

розмовляє з якоюсь марою, що зазирає їй у душу своїми напівпогаслими очима і читає там її страшну тайну” [23, с.64].

У 20-х рр. ХХ ст. такий забобонний страх перед певними людьми залишається. Говорячи про прояви магічних властивостей суб'єктів та об'єктів сучасного йому життя, М.Хвильовий продовжує логіку раннього модернізму. Проте змінюється мета застосування цих властивостей. Про ворожбитів, які приносять користь людям, ходять хіба що легенди, як, наприклад, про сивого діда Чорноморця, до якого колись люди приходили дізнатись, куди зникли кінь чи корова. Тоді, згадують, „розгортав Чорноморець чорноморські книги й узнавав по них, куди корова поділася, хто коня вкрав” („Легенда”) [10, с. 282].

Тепер же письменник наголошує на згубному для оточуючих впливі подібної надприродної сили, що розкривається в його творах у відповідності до кабалістичного вчення. Наприклад, одним із положень останнього була віра в те, що зорова концентрація на жертві призводить до "швидкої раптової смерті, або збіднення" [цит. за: 15, с.96]. Тому, змальовуючи самогубство анарха, він підкреслює, що воно відбувалось під пильним поглядом Карно, людини, яка і стала однією з головних причин такого вчинку ("Санаторійна зона").

Серед інших елементів священнодійства найяскравішим прикладом знецінення основ віри ми б виділили молитву. Саме вона як частина ритуалу поступово втрачає свою актуальність. Ми бачимо, що герої творів І.Франка свої життєві негаразди намагались подолати перш за все молитвою. Остання допомагає вижити зі сварливою свекрухою Анні („Лесишина челядь”), дає шанс на щасливе життя в потойбічному світі діду-арештанту („В тюремнім шпиталі”) тощо. Проте в пізніших творах письменника, як би не було „болюче, важко, страшно”, люди все рідше моляться, сповідаються, що призводить до втрати духовної опори. Так, жінка з оповідання „Сойчине крило. Із записок відлюдка” уже не відчувала в цьому потреби через "затвердіння" власного серця, майже повну неспроможність його на щирі почуття [див.: 24].

Герої творів М. Хвильового все рідше звертаються до Бога, а якщо таке трапляється, то не отримують розради в своєму відчаї. Вони, подібно до Франкових, розуміють, що „ні герой, ні святий, ні Бог не спасе” їх, адже вони не мають найголовнішого, без чого „неможливе ніяке спасіння” – сили духа, внутрішньої опори [19, с.227]. Тоді ці люди звертаються до інших сил, які здаються їм більш дієвими, оскільки панують у сучасному їм світі душами людей. Серед таких – сили зла,

„демонічний” бік людської істоти. І Вівдя, яка сподівалась, що її врятує від таємних бажань і невизначеності своєю молитвою віруюча баба Горпина („Кімната ч.2”); і Б’янка, яка, побачивши закривавлену мертву сусідку Уляну, рубала образ Спасителя „на трісочки”, звинувачуючи його в бездіяльності, а відтак і в неспроможності захистити людину, врятувати її від смерті, обирають власний шлях виживання у страшному вирі під назвою „суспільство”. У такий спосіб вони виступають яскравою ілюстрацією орієнтації письменника на Ф.Ніцше, що проявлялась у демонстрації руху від офіційної церковної релігії до культу Діоніса з його відмовою від ідеалізації життя та зверненням до його брутальної сторони. Тепер уже Б'янка, ідучи до місця свого остаточного морального падіння, з "якоюсь пожадливістю... вбирала носом важкий запах міських нечистот" [13, с.535]. Її шлях, як і більшості інших героїв М.Хвильового, прямував від почування таємничості і незбагненності Всесвіту до сучасного їй сприймання життя, за яким все „просто й ясно, де люди живуть і вмирають, як справжні епікурейці” [13, с. 535].

Відтак змінюється і характер жертвоприношення як одного з необхідних компонентів ритуалу. Досягнення нового рівня життя, прорив „поза межі” існуючого відбувається у творах обох письменників „коштом не одного існування... людей” [18, с. 318]. Таким чином розкривається розуміння сакрального як витоку насильства (Ж.Батай, Р.Жирар). „Усі ми вбиваємо на кожнім кроці, ріжемо, топчимо, давимо, нівечимо мільйони живих тварів, – говорить герой оповідання І.Франка „Мій злочин”. – ...ми мордуємо без гризоти сумління і заспокоюємо себе тим єдиним і найвищим raison d’être (державний інтерес)” [20, с. 88–89]. М.Хвильовий продовжує цю думку: „Тільки через убивство можна прийти до цілковитого соціального очищення” („Вальдшнепи”) [7, с. 211], а отже, людські жертви є цілком виправданими. Вони спрямовані на творення „нової релігійності”. Думка про те, що тепер людина для людини „і кат, і Бог”, яка тільки промайнула у І.Франка, у М.Хвильового розвинена до грізного пророцтва: ”скоро прийде новий спаситель, і предтечею йому буде – Аттіла. Предтеча пройде з огнем і мечем, м’ятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді... свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу”. Ім’ям майбутнього Месії буде „анархізм” („Санаторійна зона”) [12, с. 445]. Християнізоване колись суспільство повертається до своїх доцивілізаційних первнів.

Проте обидва письменники не залишають панувати відчуття безнадії. Так, І.Франко подає вихід з даної ситуації, спрямовуючи своїх

героїв від принципу „Homo homini lupus est" („людина людині вовк") до гасла "Pereat homo, crescat humanitas!" („хай пропаде людина, хай росте людяність") („На дні") [див.: 21]. Приблизно так само розмірковує і М.Хвильовий, чиї герої ще в процесі споглядання й усвідомлення „зруйнованої споруди „внутрішньої церкви" [16, с. 54], очікуючи „а чи не прийде щось інше" [11, с. 370] і вірячи, що „через смерть запанує... життя" [10, с. 280].

Отже, на шляху переходу від міфічно-християнського сприйняття І.Франком сакрального в житті людей до фавстівського переживання даного феномену М.Хвильовим відбувалась інверсія зовнішньої релігійності у внутрішню. Елементи обрядовості, які допомагали підтримувати стару віру і регулювати відносини між Богом і людьми, стають бездієвими через втрату довіри до них. Тепер людина, незалежна від Бога, обирає власні способи проникнення у сферу священного, більш радикальні і результативні. У випадку з людством початку ХХ ст. будь-які засоби є виправданими громадськими інтересами, спрямованими на досягнення вищої мети. Простежуючи процес трансформації подібних уявлень, зіставляючи твори І.Франка з доробком М.Хвильового, ми можемо якнайчіткіше виявити ті новації у духовній площині, що були спричинені зміною свідомості людей „переходової доби". Це дає неабиякий простір культурологам, філософам, літературознавцям та іншим представникам гуманітаристики для дослідження питань сакральності.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. – К.– Ірпінь: ВТФ „Перун", 2001. – 1440 с.
2. Дяченко-Лисенко Л.Ментальність сучасного українця у світлі сакральної термінології // Україна, українці, українознавство у ХХ ст. в джерелах і документах: Зб. наук. пр.: У 2 ч. Ч. 2 / Ред. колегія: П.Кононенко, В.Піскун, Ю.Руденко та ін. – К.; 1999. – С. 343–349.
3. Ільїн В. Містика духовного: імперативи ірраціонального в раціональному // Філос. думка. – 2004. – №2. – С. 3–14.
4. Колесник П. Художня творчість Івана Франка // Франко І.Я. Твори у 2 т. Т.1. – К., 1981. – С. 3–32.
5. Легкий М. Франкова творчість у новітній історико-літературній парадигмі // Слово і час. – 2006. – №4. – С. 58–65.

6. Релігієзнавство: Навч. посіб. / Гол. ред. В.С.Ковальський. – К., Юрінком Інтер, 2000. – 495 с.
7. Хвильовий М. Вальдшнепи // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 204–266.
8. Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 444–514.
9. Хвильовий М. Кімната ч. 2 // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 264–277.
10. Хвильовий М. Легенда // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 277–284.
11. Хвильовий М. "Ліллолі" // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 357–379.
12. Хвильовий М. Санаторійна зона // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 379–487.
13. Хвильовий М. Сентиментальна історія // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 487–536.
14. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 576–621.
15. Хоменко Г. Микола Хвильовий: у пошуках інтелектуального безсмертя // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х., 1994. – Т. 3. – С. 83–98.
16. Хоменко Г.І. Містика революції як тематична домінанта новели „Я (Романтика)” // М.Хвильовий. Проблеми творчості: Зб. ст. – Х., 1994. – С. 47–54.
17. Франко І. Вівчар // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1956. – Т. 4. – С. 300–308.
18. Франко І. До світла! // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1957. – Т. 5. – С. 316–346.
19. Франко І. Із записок недужого // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1959. – Т. 6. – С. 216–237.
20. Франко І. Мій злочин // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1956. – Т. 2. – С. 88–99.
21. Франко І. На дні // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1956. – Т. 2. – С. 296–382.
22. Франко І. Під оборогом // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1956. – Т. 2. – С. 241–268.
23. Франко І. Ріпник // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1956. – Т. 4. – С. 27–88.

24.Франко І. Сойчине крило. Із записок відлюдка // Франко І. Твори: У 20 т. – Нью-Йорк, 1957. – Т. 5. – С. 86–148.

Н.О.Опришко

ЕРОТИКА ІВАНА ФРАНКА ТА ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНУ

У літературному тексті з давніх-давен одним з основних сюжетів є любов. І то не дивно. Адже впродовж багатьох століть історії людства вона досить часто ставала найголовнішим питанням людського буття, що концентрувало в собі цілісний людський досвід і структурувало відповідне йому сприйняття життя. Любов, яка парадоксально поєднує жаль і захоплення, еротику та співчуття, і сьогодні все більше набуває значення певної людської константи для найрізноманітніших сфер прояву цього почуття – всюди, де воно ще здатне “прижитися” у нашій постмодерній дійсності. Тому мета нашої студії простежити основні схожості та відмінності концепцій любові в модерністській та постмодерній традиції на прикладі прози Івана Франка та Юрія Андруховича. Варто зауважити, що суспільно-культурна ситуація початку ХХ та ХХІ століття має ряд спільних рис. Зокрема, йдеться про кризовий характер свідомості людини зламу епох. У такий час мистецтво здатне відображати найпотаємніші глибини людського “я”. Тому, на наш погляд, найдоцільніше було б, досліджуючи проблему любові, зосередити увагу саме на любові чуттєвій, тій її формі, що в давньогрецькій термінології називалася “ерос”.

Під Еросом розуміють любов, що включає в себе духовний і сексуальний елементи, причому сексуальний превалює на основі своєї генетичної першості [12; 510]. Існують два погляди на любов–Ерос. “Радикально – еротичний Ерос” [4; 101] найбільш точно виражається словами “сексуальний потяг,” “жага володіння”, “прагнення доповнення цілісності”: “Статева любов – це узагальнюючий тип будь-якої іншої любові” [4; 101]. У випадку, якщо Ерос є сублімованим, тобто “окультуреним” (тут йдеться про помірний погляд на природу Еросу), тоді, “як би не звеличували це почуття поети, воно може бути визначеним не інакше як словом “потреба”. Бо любов – це уявлення людини про потребу особи, до якої її притягує” [7; 78]. Незважаючи на те, як пристрасно виявляє себе

таке кохання, воно спрямоване лише на об'єкт, засіб для задоволення своїх (тепер "високих") бажань. Таким чином, Ерос абсорбує культуру. Еротичні мотиви завжди були присутні в літературі з часів античності ("Дафніс і Хлоя" Лонґа) та середньовіччя (роман про Трістана та Ізольду) до XIX століття. У 1840-х роках тотальне захоплення жорж–сандівською ідеєю вільного кохання та реабілітації плоті, на яку "наклалася" лівогеґельянська філософія діяння, призвели до того, що любов до жінки розглядалася як "перше спокутування гріховної бездіяльності чоловіка" [11; 142]. Позитивістські уявлення про любов черпалися з "позитивної філософії" О.Конта, який стверджував авторитет почуттів, а на побутовому рівні – чуттєвості, завдяки якій "людина стає єдиним цілим із собі подібним" [11; 143], та від Л.Фейєрбаха, котрий бачив у всепоглинаючому коханні єдині дієві ліки від властивого людині егоїзму. Так, якщо романтизм розглядав ідеальну (платонічну, "чисту") любов і Ерос як два принципово різні почуття, "які можуть переживатися кимось одночасно і бути спрямованими на різні об'єкти" [11; 142], то позитивізм в особах О.Конта і Л.Фейєрбахау вважав безтілесну любов "химерою". Чуттєвість стала асоціюватись із здоров'ям, силою та енергією на противагу апатії романтично – сентименталь-ного кохання. Ідеал пасивного страждання, викликаного об'єктом кохання (наприклад, у "Стражданнях юного Вертера" Й.–В. Гете), змінюється уявленням про це почуття як джерело життєвої енергії, спрямованої на внутрішнє самовдосконалення та розумну перебудову світу. В російській літературі того періоду можна відзначити концепцію "позитивної еротології" М.Чернишевського та філософію Еросу О.Пушкіна, у творчості якого підкреслюється величезна енергетична цінність Еросу, здатність його бути "паливом" для дивовижних трансформацій, коли все з Еросу ... переходить у творчість, у прагнення до вдосконалення, до безсмертя" [8; 33]. З філософського погляду, певну концепцію еротизму презентував А.Шопенгауер у трактаті "Метафізика статевого кохання", де різко протистав-лені мозок чоловіка та його ґеніталії, що характеризуються як фокус докладання усіх вольових зусиль. "Метафізика статевого кохання" – це свого роду застереження не піддаватися закоханості, що є, перш за все, "індивідуалізованим статевим інстинктом" [9; 149], який приносить людині лише страждання. Полемізуючи з А.Шопенгауером, російський філософ В.Соло-вйов підкреслював, що статеве кохання в людині не ідентичне інстинкту розмноження, а "родові цілі" досягаються окремо від "індивідуального кохання"[9; 150].

Повість представника раннього українського модернізму І.Франка "Перехресні стежки" повністю структурована мотивом любові. Хоча в ній іще спрацьовує такий характерний для класичних концепцій подання еротики розподіл на романтичне кохання-захоплення та статевий потяг, що протиставляється йому. Відповідно, перше, так званий сублімований Ерос, характеризує позитивних персонажів (Євгеній Рафалович, Реґіна). Їхні почуття, певним чином ідеалізуючись у свідомості, постають радше у романтично-сентиментальному вигляді. Так, спогади, що залишилися в Рафаловича від зустрічі зі своїм першим юнацьким коханням, віддзеркалюють його ідеал ("Він зараз пізнав її і зараз зробив увагу, що пізнає її по ході, її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жодної женщини, щось таке плавне, свобідне, гармонійне... " [10; 45]). Саме цей ідеал, як відчуває герой, є для нього обіцянкою і запорукою майбутнього щастя: "Він почував, що з такою жінкою він міг би бути щасливим; що така любов, як та, що зароджувалася в його душі, коли б знайшла собі взаємність, могла б бути підвалиною до щасливого подружжя " [10; 46]. Проте в душі Євгенія дівчина залишається лише на рівні спогаду, а нереалізовані бажання та сподівання ще більше ідеалізують образ: "Не судилося мені поділяти з тобою прозу життя, – промовляв він до фігури, що жила в його уяві, – та, може, се й ліпше. Ніякий шлюб, ніяка розлука не заборонить, щоб ти була поезією мого життя..." [10; 55]. Проте, ота "проза життя", про яку так натхненно розмірковує Рафалович, сповна дістається його коханій Реґіні. Саме вона є у творі апологетом любові, яка акумулює в собі два аспекти – романтичний ("Слухай, Геню! Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов. Тепер, як ніколи, я чую блиск, і силу, і чар її проміння" [10; 175]) та пристрасний, що певним чином співвідноситься з ідеалами куртуазного кохання, зображеними у середньовічному романі про Трістана та Ізольду): "Так знайте, я йшла до вас, щоб не вертати більше до свойого мужа, щоб вирватися з того пекла, яким було для мене дотеперішнє життя, щоб віддатися вам, бути вашою наймичкою, невольницею, чим хочете – тільки щоб не вертати назад..." [10; 180]. Варто зауважити, що куртуазна модель любові включає три елементи: закоханість – кохання – пристрасть – смерть. Відповідний фінал, природно, чекає і на Реґіну: "Вона скрикнула, але в тій же хвилі чути було, як її голова стукнулась о камінь, як тіло плюснуло в воду, а потім не чути було більше нічого, крім реву вітру і глухого плюскоту води в Клекоті" [10;199].

У той же час “радикально еротичний ерос”, або “жага володіння” за традицією є характеристикою негативного персонажа, у повісті – Стальського. Від нього досить далекі романтичні ідеали. Як він сам зазначає, “... свою сентимен-тальну добу я перебув іще в гімназії і, коли з шестої класи мене взяли до війська, я мав уже дуже багатий засіб досвідів у любовних і полових справах ” [10; 24]. Одруження з Реґіною не уриває любовний досвід героя, але переростає у розчарування, а пізніше – цілковите презирство: “Та хіба ж мене щось тягне до неї? Хіба мені йде ложка страви у горло, коли я дивлюся на неї і в кождій хвилині мушу думати: се мій ворог...” [10; 22]. У поводженні з дружиною Стальський у повній мірі проявляє свої садистські нахили, котрих не схвалюють навіть прихильні до нього люди: “Вона жалується, що тираню її, що знівечив її життя. А я ... коли погадаю що життя з нею не дало мені ані хвилини вдоволення, ані дня радості, нічого, що робить цінним наше життя, – коли погадаю те все і гляну на її пісну міну, на її скривлені вуста, на її холодні гадючі очі, то, здається, рвав би її на кавалки, микав би за коси, волочив би по землі, топтав би ногами! ” [10 ;23]. Не знаючи та не розуміючи інших форм любові, крім статевого потягу, Стальський робить висновок, що “блондинка в душі холодна, без темпераменту, без огню, сама не гріє, але хоче, щоб її гріти, склонна до меланхолії, котра в домашнім житті смакує так само, як скисле молоко. Вона любить бавитися, але тілько бавитися, властиво, щоб ви бавили її. Сама ж пасивна, інертна, і коли думає про що, то тілько про те, як би допекти вам... ” [10; 24]. І, що найдивніше, недоля Реґіни полягає в тому, що вона була зневажена обома – тираном-чоловіком та ідеалістом – Євгенієм, котрий, жаліючи невідому йому дружину Стальського, має обмаль співчуття до Реґіни, яка не лише образила його чоловіче “еґо” шлюбом з іншим, але й зруйнувала плеканий роками любий ідеал .

У сферу проявлення “постмодерної чутливості” любов також потрапляє з самого початку. Але у більшості постмодерних текстів вона зводиться лише до різноманітних парадигм сексу. Відтак, для постмодернізму сексуальність – філософське поняття, яке фіксує в своєму змісті характеристику людської тілесності, що дає можливість конституювання варіабельних практик як творення еротичної сфери людського буття. Так, постмодерністській – текст українського письменника–постмодерніста Ю.Андруховича “Перверзія” a priori окреслений мотивом сексуальності, про що говорить його назва: перверзія (перверсія) – від лат. perversio – збочення, особливо у статевій сфері. Але не сексуальні збочення як такі, а

перверсивність (неправильність) самого світу окреслюється у тексті Андруховича.

Оскільки український постмодернізм є справді винятковим явищем у світовому культурному контексті, то навіть характерний для постмодерністської філософії диспозитив сексуальності в нього не позбавлений певного національного колориту. Прикладом такого співіснування "національного" та еротичного є феміністична проза О. Забужко, в якій подано "войовничу та безапеляційну" [6;76] художню версію жіночої сексуальності. У творчості О. Забужко головний акцент пов'язаний з переборенням комплексів сором'язливості, залежності, другорядності в родинній ієрархії. Тому революційна жіноча емансипованість подібна у неї до стихії бунту, руйнівної за своєю природою, глобальної – за обсягом метаморфоз. Жіноча емансипованість пов'язана насамперед із сексуальною розкутістю, яку супроводить розкутість соціальної поведінки та мовної декларацийної позиції. Але в текстах Забужко сексуальна парадигма стає "виміром українства в цілому"[6; 77]. Особиста самотність її героїні у закордонному відрядженні перетворюється на власне самотність України, а далі – на самотність "одуреного покоління" українців кінця XX століття, які "втратили більше, ніж просте тяжіння до самореалізації, – втратили вісь розвитку" [6; 79]. Усе це описане в прозі О.Забужко в межах традиційного пафосу та постмодерністської іронії. Глузливе "зсунення смислу" майже скрізь вибудовується нею при розростанні семантики "сексуального подвигу". Секс стає єдиною площиною порятування нації.

"Перверзія" Ю.Андруховича – це інший (чоловічий) аспект української постмодерної сексуальності. Але його теж структурує тотальна самотність, близька до екзистенційного вакууму головного героя Стаха Перфецького в чужому місті та в чужому, ворожому всесвіті наодинці з втраченим коханням: "Однак сьогодні мені снилася не Вона. І цей жаль, цей смуток, ця обірваність усередині геть нічим не пояснимі" [1; 31]. Досить чітко вимальована в Ю.Андруховича категорія нарцисизму. Щоранку повертаючись у світ непривабливої репресивної реальності, Перфецький мусить побачити власне відображення: "Мені залишається бути уважним. Тобто ще раз оглянути себе в

дзеркалі" [1; 32]. Принципова самотність самоспоглядання власного віддзеркалення, виокремлення себе з маси людства – це, за Андруховичем, одна з форм "убезпечення" особистості (у прозі Забужко теж через комплекс нарцисизму окреслено подолання статевих відмінностей, а з ними – і природної самотності героїні). У контексті орфіко-нарцисичного комплексу, притаманного Стахові Перфецькому, його фінальне самогубство може бути розцінене як спроба втечі від гнітючої реальності, національної та особистої самотності і навіть світу сексуальної екзистенції, втіленої в образі Ади Цитрини.

Мотив любові (в тому числі і любові – Еросу) окреслений у назві конференції, заради якої Перфецький потрапляє до Венеції: "Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?"(тобто, чи можливе людське існування у постлюбовному контексті). Ототожнення понять карнавалу та любові в Ю.Андруховича виведене за принципом "карнавального життя" М.Бахтіна. Російський філософ визначив його як "життя, виведене із своєї одвічної колії, певною мірою – життя навиворіт, світ "навпаки""[5; 49]. Але в українського постмодерніста світ без любові є перверсивним, адже йдеться про припинення карнавалу та початок посту. За Ю.Андруховичем, свято життя – Еросу поступово згасає як вирок людській цивілізації: "Здається, разом із карнавалом ми втрачаємо самих себе. Чи ми ще здатні любити, сміятися, плакати? Чи достатньо живі, щоб жити? Або такого дечого ще робити?.." [1; 23]. У карнавальному (чи посткарнавальному) просторі Стах Перфецький постає адептом любові–Еросу, яка поєднує чуттєвий і духовний аспекти. Духовне єднання розкривається через міфологічну вірність померлій дружині: "Зрештою, мені були знайомі ці сумні пробудження. Так буває, коли сниться Вона. Якісь уламки з отих двох-трьох років, позбавлені властивого їм часу – і – простору... подібні мотиви, які не можуть не снитися, бо це були хвилини моєї найвищої найніжнішої любові до неї" [1; 31]. Чуттєве кохання, втілене в Аді, ненадовго розкриває екзистенційну самотність Перфецького. Він тлумачить нове почуття досить парадоксально – і як біду, і як безмежну обіцянку щастя: "Я влип, влип, влип – я беззастережно категорично влип. Я пропав з головою й руками, згорів, залетів і втріскався. Мені настає кінець, хана, край, finale apotheoso, година X, зоряна година " [1; 39]. Але подібно до роману з Нею (померлою Евридикою), що відбувся значно раніше змальованих у "Перверзії" подій, але знайшов у них своє духовне продовження, таке захоплення Адою

Цитриною триває в інших текстах (зокрема, есе Ю.Андруховича "Стах Перфецький повертається"): "Я справді кохаю цю жінку! Я хочу, аби про це знали всі: її звали Ада Цитрина, в неї очі зеленого річкового кольору, і я все одно не можу без неї жити!" [3]. Міфологічна ідея "вічного повернення", розкрита Андруховичем, примушує карнавал тривати, знаходячи своє відображення в інших текстах з іншими диспозитивами сексуальності.

Література

1. Андрухович Ю. Перверзія // Сучасність. – 1996. – № 1. – Ч. 1. – С.9–85.

2. Андрухович Ю. Перверзія // Сучасність. – 1996. – № 2. – Ч 2. – С.9–80.

3. Андрухович Ю. Стах Перфецький повертається // http:// www. potyah76.org.ua

4. Евтушенко С. Эрос и агапе: гносеологический аспект // Вопросы философии. – 1999. – №10. – С.99–109.

5. Кантор В. Карнавал и бесовщина // Вопр. философии. – 1997. – № 5. – С.44–57.

6. Карабльова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2003. – № 7. – С.76–83.

7. Мир и Эрос. Антология философских текстов о любви. – М., 1991. – 156 с.

8. Семёнова С. Пушкинская философия Эроса // Вопросы философии. – 2000. – № 1.– С.33–55.

9. Тиме Г. Метафизика половой любви как металюбовь (от А.Шопенгауэра к Вл. Соловьёву) // Вопросы философии. – 1999. – № 6. – С.145–153.

10. Франко І. Перехресні стежки. – Кіровоград, 2000. – 256 с.

11. Щукин В. Блеск и нищета "позитивной эротологии" Вопр. философии. – 2002. – № 1. – С.140–150.

12. Love// International encyclopedia of Ethics. – L., 1995. – 1064 p.

О.С.Третьякова

ФУНКЦІЇ ІРРАЦІОНАЛЬНИХ СТРУКТУР У ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА

У франкознавстві однією з найбільш складних і цікавих проблем є проблема ірраціонального. В основі ірраціоналізму лежать воля, інстинкти, життєві поривання, вони протиставляються розумовим здібностям, є непідвладними розумовому пізнанню та регулюванню.

Творчості Івана Франка притаманний інтерес до ірреального, фантастичного, трансцендентного. Для адекватного сприяння поетики творів митця особливо актуальним стає аналіз картин сну, галюцінацій, марень, розкриття їх прихованого художнього змісту. Художній прийом – використання сновидінь, візій не є ознакою поетики модернізму, такі художні засоби літературі відомі чи не з найдавніших часів. Сновидіння, галюцінації, марення у Франка змістовні, виконують певну функцію. Через форму сну митець передає характер персонажу, його психологічний портрет. Сон часто подається як метафора важливої події. Сни Франкових героїв в основному жахливі, кошмарні, важкі, вони віщують загрозу.

Джерелом сновидінь є авторські візії. Сни з психологічної точки зору привертають особливу увагу. Насамперед це віщі сни: "Сон князя Святослава", сон в "Перехресних стежках", сни – прозріння в повісті "Boa constrictor", сни – провісники в творах "Украдене щастя", "Для домашнього огнища".

Сни й галюцінації у письменника майже тотожні.

Простір сну як певне семантичне поле має в Івана Франка принципово відкритий характер, тому що для літературного сну потрібен витлумач, бо "сон – простір, який необхідно заповнити смислами" [3, 226]. Часто таку роль бере на себе сам автор, проте його натяки – лише початок прочитання і часом мають не меншу зашифрованість, аніж сам сон.

Сон, галюцінації, марення у Франка є літературним прийомом, що вживається у різних контекстах з різною художньою настановою. Смислове навантаження таких картин в кожному творі суто індивідуальне – важко говорити про якусь певну типологію значень, що, виключає кількох згаданих мотивів.

Франко своєю творчістю репрезентує традиційну структуру сну (означено його початок і кінець), вмонтованого у твір за принципом тексту в тексті при однозначному збереженні й навіть розвитку наявних смислових зв'язків. "За своєю природою простір сну у Франка є простором ірреальним. Саме через його посередництво досягається гротескне бачення на позір знайомого світу, розширюються межі простору" [2, 83]. Таким чином, роль сновидного простору в творчості визначається як вагома й досі не оцінена. Відтак актуальним є подальші студії у цьому напрямку із вивченням психології творчості.

У сучасному літературознавстві до цього часу немає спеціального дослідження психологізму прози І.Франка. А між тим, психологізм є важливою особливістю творчості письменника, бо саме через психологізм, внутрішній світ, волю, почуття він передає найменші порухи людської душі, найпотаємніші її переживання і сподівання.

Івана Франка, безумовно, слід віднести до числа письменників, для яких психологічне життя людини – головний об'єкт спостережень і вивчання. Як художника, його відрізняє інтерес до деталей руху характера не лише під визначальним впливом оточення, але й в результаті досить стійкого самостійного внутрішнього розвитку персонажів, їх моральних пошуків, роздумів про смисл життя тощо.

Ми пізнаємо внутрішній світ особистості спираючись на поведінку людини, на ті обставини, в яких вона відбувається. Аналізуємо прагнення, установки, мотиви, конкретні ситуації, її реакцію на ті чи інші обставини.

У творах Франка часто "зустрічаємося з колізією двійництва" [4, 87] у вигляді присутності всезнаючого голосу ("Ріпник", "Навернений грішник"). Письменник прагне відтворити цілісну картину руху характера, за всіма змінами якого приховується складне переплетіння думок і почуттів, потік яких безпосередньо впливає на незмінність характеру. Картина внутрішнього життя людини, змальована автором, не поступається за глибиною та динамізмом картинам І.Нечуя-Левицького, П.Мирного, О.Гецена і, безумовно, перевершує картини М.Вовчка, С.Руданського. Психологізм Франка має особливий характер і повинен розглядатися як неповторне явище в історії реалістичного мистецтва.

Франко-художник ужиткує спостереження Франка-дослідника в художньому вираженні складних психічних станів своїх героїв, простежуючи зародження, розгортання і вплив на поведінку людини її найтонших емоційних спалахів. Ці процеси настільки хисткі й мінливі,

що часто-густо їх дуже важко передати словом в авторському коментареві, особливо тоді, коли химерно переплітається минуле, теперішнє й прийдешнє. Художня література, яка має предметом зображення навколишню дійсність, так, як вона переживається людиною, залучає найрізноманітніші прояви людської психіки і різні явища людського життя, зокрема сновидіння, марення, галюцінації.

Міркування Франка про так звані аналітичні та символічні сни не стають містикою, бо не мають в його теорії самодостатнього і центрального значення. І загалом його приклади не далекі від новіших спостережень. Так сучасний дослідник природи сновидінь В.М.Касаткін, простежуючи історію їх вивчення, згадує тих авторів, до праць яких відсилає своїх читачів І.Франко.

У творах Франка сон, галюцінації виникають підсвідомо, вони здаються чимось реальним, завжди є наочним. Основою снів можуть бути безпосередні (внутрішні або зовнішні) збудження нервів і здатність транспортувати розпливчасті почуттєві стани в конкретні пластичні образи.

Стани зниженої аналітичної активності мозку виникають досить часто, особливо на межі неспання і сну. Такі перехідні стани між неспанням і сном психологи Павлівської школи називали парадоксальними фазами в загальній системі психологічної діяльності, маючи на увазі своєрідні явища, зокрема й фантастичні видіння, що виникають у ці хвилини в полі нашого сприймання. Сучасні психологи замість "парадоксальної фази" вживають інший термін – дрімота.

Тлумачення ірреальних дій у творчості Франка має свої корені в світовій міфології. Окрім того, поведінка героїв у неусвідомленому стані може бути пояснена з позицій психоаналізу за допомогою символічної образної системи снів, марень, галюцінацій.

У спадщині Франка значне місце посідають психологічні ідеї. Він усвідомлював, що без знання психології неможливо створити яскраві образи. Під психологією письменник розумів науку про людську душу. Надзвичайно важливим питанням психології для Івана Франка стало питання про особистість, про людину в цілому, її характер та інші психологічні властивості, питання про умови формування особистості, створення різних типів людей.

Складні афективні прояви людини – почуття, емоції. Вони є виявом переживань, пов'язаних зі ставленням до довкілля. його певних норм і правил. Для вияву почуттів необхідна воля. Вони є її складовою,

включаються в неї, при цьому створюючи певний рівень прояву афективної сфери особистості, розширюючи її простір.

І.Франко вважав, що відчуття і спогади, сягаючи неосвітлених глибин психіки, не можуть оминути на цьому шляху світлий шар свідомості й збагачуються там усім попереднім досвідом людини. Далі, "в процесі ерупції, тобто своєрідного вулканічного вибуху й виверження душевних надр, ці ж відчуття і спогади, здавалося б, назавжди зникли й поховані, підіймаються на поверхню і стають доступним для думки" [1,213].

Для того щоб вміло відтворювати сцени внутрішнього життя, з геніальною простотою зображувати людей, їхні почуття і думки, письменник, на думку Івана Франка, повинен бути гарним психологом. Незаперечна цінність художніх творів новітніх письменників полягає саме в глибині й тонкості психологічного аналізу найпотаємніших глибин людської душі, в яскравому й правдивому зображенні індивідуальної психології героїв. Глибокий психологічний аналіз дає змогу І.Франку змальовувати своїх героїв глибоко, достовірно, подаючи їх образи правдоподібно. Для цього необхідні такі психологічні риси, як розвинене відчуття, сприймання, емоційність, фантазія, уміння спостерігати за найпотаємнішими проявами людської психіки, аналізувати, синтезувати життєві факти.

Людину митець розумів як соціальну істоту, характер якої формується під впливом суспільства, в якому вона живе. Розглядаючи питання про психіку, Франко вважав, що душа і тіло утворюють єдність, вони – дві сторони єдиної природи людини, психіка є продуктом, функцією мозку. Основою психічного життя людини є ті враження, які людина одержує із зовнішнього світу. Особисте несвідоме складається з переживань, що були колись свідомими, але потім, з часом, стали забутими або витисненими із свідомого. Але для більш глибокого відображення, пізнання світу недостатньо лише відчуттів. На базі почуттів постають складніші функції душі: пам'ять, мислення, чуття, фантазія, загальним поняттям "душа" Франко називає сукупність різних психологічних функцій.

Наприклад, в оповіданні "Навернений грішник" Іван Франко розкрив трагедію Василя Півторака, майстерно змалював його родинне життя прагнення, переживання, логічно умотивовуючи всю його поведінку. Копаючи нафтову яму, він обвалу загинув його старший син, згодом молодший, помирає дружина. Прибитий горем і негараздами

Василь Півторак залишає роботу, починає пиячити, втрачає господарство. Півторак втрачає здатність додержуватися в своїх діях твердих принципів і стає безвольною іграшкою випадкових потягів і зовнішніх спокус. У нього погане самопочуття, сон розладжений, його супроводжують страхи, особливо вночі, з'являються кошмарні сновидіння. Уві сні він бачить своїх синів, які тонуть у глибочезній ямі в смердячій коп'ятчці і даремно кличуть його на поміч.

Від пияцтва Василь Півторак стає несповна розуму. Він уже не розуміє де реальність, а де марення. Йому постійно здається, що його душить земля, він вростає в неї і даремно силується вибратися з живої домовини.

Героя оповідання переслідують галюцінації, гарячка. Густа пітьма замурувала йому очі, він чує усілякі голоси, якісь звуки: і скрип корби, і глухий стук падаючого тіла, і роздираючий душу вереск мліючої матері. У снах до нього приходять люди, яким він радить копати нафтові ями, а вони потім гинуть. Вони тиснуться до нього, стогнуть, давлять, йому запирає дух. Півторак не може знайти спокою, бо визнає свою провину в тому, що ці люди померли. Небіжчики не дають йому спокійно жити, переслідують у страшних снах. Самота, гарячка, страхіття показуються йому вже й серед білого дня, – все мучить його, палить, підриває останки життя в дряхлім організмі.

Ми побачили, що на стан людини впливає зовнішній подразник, тобто ті останні вагомі події, які відбулися в житті героя.

Головний герой керується не розумом, а інстинктами, почуттями. Як засвідчує психологія, в поведінці людини часто вирішальна роль належить підсвідомому.

Дослідження роботи сновидіння пропонує таке розуміння нашого життя, що, швидше за все, повинно з'ясувати найбільш складні проблеми психології. Аналізуючи роботу сновидінь, можемо припустити існування несвідомої психічної діяльності.

Література

1. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ, 2000.

2. Гуменна В. Психологізм оповідань Івана Франка // Филологический анализ: теория, методика, практика: Сб. науч. ст. – Херсон, 1993. – Вып. 4. – С.88–94.

3. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992. – 401 с.

4. Луцак С. Часо-просторові умови зародження модерного викладу – звернення" у надрах колізії двійництва (на матеріалі малої прози Івана Франка) // Актуальні проблеми сучасної філології: літературознавство: Зб. наук. пр. – Рівне, 2002. – № 11. – С.85–99.

Н.Тхоревська

СЛОВО ТА МУЗИКА В СОЛОСПІВАХ НА ВІРШІ ІВАНА ФРАНКА

Проблема співвідношення музики та слова у вокальній музиці не є раз і назавжди вирішеною – у різні періоди розвитку музичної культури вона набуває більшої чи меншої актуальності. Найбільший інтерес представляє саме функціонування слова в інтонаційному просторі музичного твору. Отже, головним завданням цього повідомлення вважаємо прослідкувати взаємодію слова та музики в солоспівах на вірші І.Франка.

У далекому минулому музика не відокремлювалась від поезії та танцю. Все було органічно поєднано: ритм, звук, слово. Але постає питання: що ж можна назвати первинним, а що – вторинним? Науковці вважають, що музика і доказом цього є розкопки (деякі предмети нагадують музичні інструменти). Поступово до музики приєднувались слова, але вони не мали поетичної форми. В результаті розвитку поезії та музики в світовій культурі з'явилися: героїчний епос «Іліада» і «Одіссея» Гомера (Давня Греція), «Книги пісень» - «Шицзин» (Китай), «Пісня пісень» царя Соломона (Іудея) і т. п.

Суто вокальні твори можна розподілити на три групи, де головна роль надавалась: 1. музиці; 2. слову; 3 синтезу музики і слова.

У старовинній релігійній музиці панує слово, мелодія не широкого дихання, інтервали не великого об'єму. В наш час таке панування слова знівельовано, у церквах використовують твори, з розвиненою мелодією, яка примушує слухати себе (гармонія, лад, інтервальні стрибки), зосереджує увагу на собі, а не на слові. Але, наприклад, регент хору Трисвятительського храму Ігор Сахно відмовляється від виконання таких творів, використовуючи на службах лише давні знаменні розспіви.

У народній музиці, як правило, теж є розподіл творів за принципом переваги музики чи слова. У думах, баладах переважає текст, у ліриці – мелодія.

У XIX столітті з'являється романс – камерний твір, написаний для сольного виконання в супроводі фортепіано, бандури, гітари, невеликого ансамблю. У романсі відображається не події, а внутрішній стан, душевні переживання, інтимні почуття героя. У Європі ознаки романсу з'являються в XVIII столітті, але розквіту він досягає в XIX ст., його риси присутні в творчості Р.Шумана, Ф.Шуберта. В Україні в XIX-XX ст. романси створювали М.Лисенко, Б.Лятошинський, А.Кос-Анатольський, С.Людкевич та інші. «Золотою епохою» російського романсу, вважають XIX ст., його прославили Варламов, Гурільов, Глінка, Аляб'єв, Даргомижський.

Слід зауважити, що протягом формування романсової культури склалася своєрідна романсова музична мова. У всякому разі, можна наголошувати на усталеності деяких рис музичного висловлювання – це висхідна секста, невеликий діапазон мелодії, "гітарний" супровід, тональності з невеликою кількістю знаків, зручні для співу, кварта як інтонація вигуку, низхідна секунда як інтонація жалю, повтор однієї ноти як інтонація напруги тощо. Все це склало інтонаційний словник, який був актуальний у XX сторіччі.

У написанні романсу поезія відіграє важливу роль. Адже вірші не кожного поета лягають на музику. Згадаймо «Кобзар» Т.Г.Шевченка – він майже весь написаний на музику, а вірші славетної Лесі Українки, прочитавши, так і хочеться заспівати. Не можна обминути і поезію І.Франка, в якій оспівується рідний край, кохання, люди-трудівники, любов до вітчизни – такий зміст поетичних збірок «З вершин і низин», «Із літ моєї молодості», «Із днів журби» та інших. Але з великої кількості віршів І.Франка на музику покладено небагато: лише біля тридцяти солоспівів, одна кантата («Єднаймося» Стеценка), одна симфонічна поема та одна оперна спроба на тему «Захара Беркута» («Золотий обруч» Б.Лятошинського).

Чому ж так небагато віршів І.Франка покладено на музику? Як це не дивно, його вірш вважають менш пісенним, менш мелодійним. Хоча деякі твори М.Лисенка, С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, Л.Левітової на вірші І.Франка співають і дотепер.

Звісно, що у солоспіві композитору відводиться дуже важлива роль – відчути та відтворити неповторну інтонацію вірша. К.Руч'євська

пише: "Інтонацію обумовлює сам поетичний лад вірша, що виражений у сполученні слів, ритмі, синтаксисі. Урочиста ода або епітафія мають іншу інтонацію, ніж ліричний або сатиричний вірш. Вірші Маяковського мають іншу звуковисотну лінію, ніж вірші Тютчева" [1, с.68]. Іншими словами, поетичний лад вірша зумовлює музичну інтонацію твору, у мисленні композитора він перевтілюється у музичну ідею. І тільки від композитора залежить, як він скерує цю інтонацію, узагальнить або навпаки, конкретизує те, що відображено в тексті, залишить або змінить сам поетичний ритм.

Зв`язок музики і слова дослідимо на прикладі найбільш знаменитих романсів на вірші І.Франка.

«Ой ти , дівчино з горіха зерня» музика Кос-Анатольського .

Для подальшого аналізу потрібно навести вірш у тому вигляді, як він надрукований.

Ой ти дівчино, з горіха зерня,
чом твоє серденько – колюче терня?

Чом твої устонька – тиха молитва,
а твоє слово остре, як бритва?

Чом твої очі сяють тим чаром,
Що то запалює серце пожаром?

Ох, тії очі темніші ночі,
Хто в них задивиться й сонця не хоче!

І чом твій усміх для мене скрута,
Серце бентежить, як буря люта?

Ой ти, дівчино, ясная зоре!
Ти мої радощі, ти моє горе!

Тебе видаючи, любити мушу,
Тебе кохаючи, загублю душу.

Розглянемо вірш з точки зору можливих композиторських передбачень. У цій поезії з ліричної драми «Зів'яле листя» розповідається про любов хлопця до дівчини, у звертаннях до неї порівнюється її серденько з «колючим тернем», устонька – «тиха молитва», а «слово остре, як бритва". Порівняння дають зрозуміти, що дівчина байдужа до

протилежної статі, хлопець вважає, що це його доля – «тебе видаючи, любити мушу».

Отже, доречно, що характер музики в романсі А.Кос-Анатольського в цілому ліричний, але з невеликим драматизмом. Доказом цього є тональність до-мінор, хвилеподібний супровід, відхилення в тональності близького споріднення. Важливо, що кожна строфа відокремлюється від іншої знаком запитання (або вигуку), отже, має чітко визначену речову інтонацію. Звернення «Ой ти дівчино» композитор виділяє інтервалом чистої кварти – інтонацією звернення. Також перші дві строфи закінчуються характерними інтонаціями – низхідна секунда на слові "терня" (що змушує понизити вокальну позицію) та навпаки – висхідна терція з повтором останньої ноти (*ре* другої октави) відповідають речовій інтонації запитання. Запитувальна інтонація нівелюється лише в кінці 1 та 2 куплетів (3 та 6 поетичної строфи) чіткою визначеністю тоніки в гармонії та оспівування основного тону (до) в мелодії.

Композитор музичними засобами підкреслює деякі, важливі з точки зору розкриття поетичного змісту, слова. Наприклад, слово «терня» зображує прийомом – перекреслений форшлаг, що надає слухачеві образно уявити зітхання, на словах «тиха молитва» композитор зображує мелодію неширокого дихання, відчувається тиша, спокій, врівноваженість, на слові «слово» здійснюється відхилення у домінантову тональність, стрибок на малу сексту, що, як вже зазначалося, є ознакою романсу як ліричного жанру. Слово «очі» звучить в динамічному оформленні "форте", у верхньому голосі супроводу з'являється акордова фактура, висхідний рух мелодії веде до кульмінації на слові «серце» – найвища нота (фа другої октави) у вокальній партії. Супровід у романсі досить простий і, напевно, покликаний відігравати звукозображальну роль – передавати хвилювання та внутрішню напругу.

Щодо структури віршу та романсу, то тут є невелика розбіжність. Вірш написаний в тридольній стопі, з дактилічними римами. Форма романсу куплетна, кожен куплет створюють три поетичні строфи (другий куплет написаний за таким же принципом – об'єднані три строфи, остання строфа не використовується). Отже, композитор укрупнює досить дрібну розбивку вірша. Але в цілому в романсі А.Кос-Анатольського поетичний та музично-композиційний ритми досить гармонічно співіснують.

Проаналізувавши романс, можна зробити висновок, що тут досить відчутне панування слова. Композитор дуже обережно поставився до

поетичної рими, строфічної розрядки, намагаючись втілити саме зміст вірша.

Для порівняння розглянемо втілення тієї ж поезії у романсі С.Людкевича. Романс написаний в темпі вальсу. Такий жанровий нахил вальсу-капріччіо, мабуть, має виражати примхливість дівчини. Акомпанемент тут більш драматичний та схвильованіший, ніж в романсі Кос-Анатольського, з поліфонічними підголосками. Сам романс, написаний у ля-мінорі, теситурно вищий, ніж романс Кос-Анатольського, що відтворює більшу напругу. Форма романсу має декілька нашарувань. З одного боку, композитор наслідує строфічну структуру, всі поетичні строфи розділені між собою фортепіанними заключеннями (1-2 такти). З іншого боку, форма укладається у тричастинну структуру: перші три строфи – 1 частина, 4 строфа – контрастна 2 частина (зміна тональності на Des-dur, зміна фактури, темпу), 5 строфа – скорочена реприза (повернення темпу, тональності, настрою) і 6-7 строфи – Кода (тональність ля-мажор, відсутні паузи між строфами, швидший темп). Композитор використовує всі слова поезії і останні рядки – "тебе кохаючи, загублю душу!" – звучать саме в коді на кульмінації у високій теситурі, пристрасно, на форте. Здається, що в цьому романсі музика і слово доповнюють одне одного, але музика Людкевича зображає стан душі хлопця, а не дівчини, зображає з повнотою пристрасті, на яку спроможна музика.

Так склалося, що романс А.Кос-Анатольського, більш простий, спокійний став настільки знаменитим, що люди вважають музику народною.

Із цієї збірки розглянемо романс **«Червона калино, чого в лузі гнешся?»**, на музику Л. Левітової .

Червона калино, чого в лузі гнешся?
Чого в лузі гнешся?
Чи світла не любиш, до сонця не пнешся?
До сонця не пнешся?

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?
На радощі світу?
Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?
Чи грому з блакиту?

Не жаль мені цвіту, не страшно і грому,

Не страшно і грому.
І світло люблю я, купаюся в ньому,
Купаюся в ньому.

Та вгору не пнуся, бо сили не маю,
Бо сили не маю.
Червоні ягідки додолу схиляю,
Додолу схиляю.

Я вгору не пнуся, я дубам не пара,
Я дубам не пара;
Та ти мене, дубе, отінив, як хмара.

Цікавість цього вірша для музичного втілення – його діалогічність та філософський підтекст. Дуб та калина – не тільки рослини, це символічні істоти, це жіноча та чоловіча сутність. Можливо, автор намагається в образі калини змалювати Україну, яка довгий час підкорялась іншим державам («Та ти мене, дубе, отінив, як хмара»).

Композитор не використовує діалогічність вірша – форма романсу складається з двох однакових куплетів (від імені дубу та від імені калини). Але саме такий підхід дає можливість показати рівнозначність обох сюжетних образів. Внутрішньо кожен куплет розподілений на кілька темпових розділів. Композитор спочатку бере за основу помірний темп, але протягом куплету пошвидшує його, готуючи яскраву кульмінацію.

Характер музики відтворює ліричний склад вірша, мелодична лінія досить поступово розгортається, кожна фраза динамічно наростає, починаючись з піано та доходячи до форте. Супровід теж має динамічний розвиток. Якщо на початку ми бачимо прозорий фактурний виклад із застосуванням підголоскової поліфонії, в розділі Agitato фактура більш динамізується, то кульмінація підкреслена акордовим викладом. Мелодія і акомпанемент розвиваються самостійно та водночас доповнюють одне одного, те ж можна сказати й про співвідношення музики та слова.

Розглянуті приклади солоспівів на вірші І.Франка показують різність взаємодії слова та музики навіть у межах однієї жанрової групи та одного історичного періоду. Кожен композитор впевнено та послідовно втілює своє бачення поетичного змісту, а простір для різних музичних втілень дає сама поезія, співуча, барвиста, багатогранна.

Література

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л., 1998.
2. Васина-Гроссман В.А.. Музыка и поэтическое слово – М., 1972.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, виступи з питань музичної естетики і стилістики.Т.1 – Львів, 1999.
4. Франко І. Поезії, поеми. Т.1. – К.; 1991.

О.О.Терехова

ПОЄДНАННЯ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА ТА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Музика впливає на настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим. Поезія ж порушує переважно "горішні регістри", де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці.

Доменою музики є глибокі зворушення, а доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не викликаючи й моментальних настроїв. Деякі слухові явища з натури своєї недоступні для музичного представлення, наприклад, враження тиші (музика може користуватися ним тільки в обмеженій мірі в формі пауз, тобто моментальних контрастів; поезія має змогу репродукувати в наші душі і це враження в довільній довготі й силі).

Маючи змогу звертатися тільки до самого слуху, музика має кілька способів, якими передає свій настрій нашій душі. Найвідповіднішою, найприроднішою її доменою є репродукування звукових явищ природи: шуму дощу, води, або листя, криків живих створінь і т. і. Правда, її відкрили не дуже давно, і не можна сказати, щоб зробили в ній великі поступи: головні явища природи в музиці поки що звучать невиразно, ледве зазначені або дуже конвенціональні, "стилізовані". На мою думку, це є полем для музики майбутнього. Способи, які використовує музика з цією метою – це добір інструментів і тонів, гармонізація в зв’язку зі скріпленням або ослабленням, повільним або перериванням поодиноких тонів чи цілих тонічних комплексів.

Друга домена музики безмірно старша за першу (символічна музика, музика людського чуття і людських настроїв). Первісне вона була в нерозривним зв'язку з поезією (прастарі гімни, пісні і т. д.). і мабуть, ніколи вповні не відділитися від неї.

Щоб змалювати людські настрої і чуття і викликати у слухачів такі самі емоції, музика, крім слів, здавна послуговується двома головними, чисто музичними способами: темпом і мелодією.

Мелодія – певне симетричне згрупування музичних фраз, котре само собою, своїм пов'язанням тонів викликає в нашій душі напруження, зацікавлення, степенує його і нарешті доводить до стану зглядного спокою і втишення.

Темп же додає тій мелодії виразу живості або поваги; маємо темпи поважні, сумні, плачливі, набожні, радісні, веселі, гумористичні тощо. Послуговуючися всіми тими способами, музика, не виходячи за межі артизму, може планувати над дуже широкою скелею явищ зверхнього і нашого внутрішнього світу.

Поезія має дуже мало чисто музичних засобів. Людська мова вживає мало чистих тонів, інтервал її дуже невеликий, а чисті тони (самозвуки) підмішані скомпліктованими шелестами. Віршова і строфічна будова тільки дуже не докладно може змінити музичну мелодію. Зате поезія тим вища за музику, що за допомогою мови може панувати над цілим запасом змістовних образів, які тільки є в нашій душі, може за допомогою тих образів викликати безмірно більшу кількість і різнородність зворушень, ніж музика, змалювати настрій душі.

Музикант розібрав би цей мотив на музичні частини: якусь основну, поважну мелодію, до котрої зненацька домішуються плачливі, аж крикливі ноти, є там обривок якоїсь радісної мелодії, і знов поворот до основної сумовитості, і, вкінці, безнадійність зазначив би димінуендами. Поет осягає ту ціль, торкаючи один за одним різні наші змісти. В першім рядку він показує рої якихось невловимих істот, що летять вдалечінь; у другім рядку він торкає наш дотик, у третім ми чуємо тихий плач. І хоча читач, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, але він і не спостережеться, як, прочитавши ті рядки, відчує себе власне в такім настрої, в якім був поет, складаючи їх, або в якім хотів мати його поет. Візьмемо ще приклад, де поет намагається вдертися в чисто музичний обсяг, в домену неясних почуттів загального душевного занепаду, що не проявляє себе ніяким фізичним болем, а проте мучить і знесилює душу, мов прочуття якогось

великого лиха. Музика дуже гарно вміє віддавати такі настрої і викликати їх в душі слухачів; поезія вже тим самим, що оперує словами, з котрих кожне має дане значення і більшість їх викликає в уяві певні конкретні образи, не надається до малювання таких настроїв, а коли й пробує роботи це, то мусить уживати різні способи. Варто придивитися ще до однієї процедури музики і поезії – малювання тиші. Перехід від голосних тонів до щораз тихіших – властива домена музики; поезія не має таких способів і дуже слабо може конкурувати з нею.

Лірична драма І.Франка "Зів'яле листя" – шедевр поетичної майстерності. Глибокий ліризм проникає в саму композицію книги. Пісні її – це три "жмутки" зів'ялого листя. Розповідаючи про муки свого нерозділеного кохання, герой ніби розриває жмуток за жмутком, розкидає зів'яле листя пісень, щоб воно, підхоплене вітром, зникло безслідно. Долаючи власну душевну травму, І.Франко зміг піднятися над нею, глянути на факти особистого життя очима художника, об'єктивізуватися від них.

Один з найяскравіших жмутків – другий, до якого входить твір "Ой. ти дубочку кучерявий" (музика А.Кос-Анатольського).

Розбираючи цей артистичний твір, ми пізнаємо чи виведена письменником у творі людина правдива і можлива в дійсності?

Віддаючи повне визнання артистичному закінченню і музичному згармонізуванню цього невеличкого малюнка, ми все-таки мусимо відзначити пластичне зображення тієї тиші на початку твору. Образ не видається нам силуваним, поет не хапає інгредієнції з абстракційного світу, а вводить нас у світ абстрактів по кладці конкретних, близьких явищ. Значить, коли письменник змальовує портрет людини, він подає її (свою) біографію. Композитор, в свою чергу, додає свою духовну частинку. Розглянемо одну пісня з цього жмутку під назвою "Ой ти, дівчино, з горіха зерня", яку виконував Анатолій Солов'яненко.

Іван Франко для доконання сугестії цієї пісні мусить розворушити цілу свою духовну істоту, своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й у своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і врешті попрацювати (уже зовсім технічно) над формою, яка би не тільки не затемнювала яскравості того безпосереднього переживання, але ще й підносила б те переживання понад буденну дійсність, надавала б йому символічного значення, будила

в душі читача певні суголосні тони, як частини якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким чином прочитане стало відгуком чогось давно пережитого і похованого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нові переживання і рівночасно зціплюючи нове з тим запасом зображень та досвідів, які є активні або дрімають в душі слухача. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього "я", а музика допомагає зворушити його до більшої глибини в асоціаціях нових образів і ідей, які вносять до нашої розумової скарбниці весь духовий організм поета та композитора, чуття, що є постійним і неминучим резонансом всякого, хоч би й як абстрактно-розумового духовного процесу. Ліричні пісні "Зів'ялого листя" Іван Франко сам назвав найсуб'єктивнішими з усіх, що з'явились з часу автобіографічних поезій Т.Шевченка, але "найбільш об'єктивними у способі малювання складного людського чуття".

Збірка "З вершин і низин" – це складна мистецька будова з віршів, писаних у різних час і з різного приводу. "Укладаючи матеріал для сеї книжки, – писав він у "Передньому слові", – я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім не пригожий в книжці так різномастого змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність" Збірка складається з семи великих розділів, які умовно розподіляємо тут на дві нерівні частини. У перших трьох розділах – "De profundis""Профілі і маски" та "Сонети" – зібрано ліричні твори, в чотирьох останніх – "Галицькі образки", "Панські жарти" та "Легенди" – твори епічні.

– Гімни.

– Веснянки ("Гримить! Благодатна пора наступає", "Гріє сонечко!", "Земле, моя всеплодющая мати", "Розвивайся, лозо, борзо", "Не забудь, не забудь", "Ще щебече у садочку соловій", "Весно, ох, довго ж на тебе чекати!", "Ой, що то в полі за димове?", "Весняніі пісні", "Vivere memento").

– Скорбні пісні ("Не винен я тому, що сумно співаю", "До моря сліз, під тиском пересудів", "Нехай і так, що згину я", "Тяжко-важно вік свій коротати", "Мій раю зелений").

До цієї збірки також входять твори для дитячих хорових колектив "Дударик" та "Вічний революціонер", музику до яких написав М.Лисенко.

Збірку "Мій Ізмарагд" І.Франко назвав не випадково.

У староруській літературі "Ізмарагдами" називалися збірки статей і притч морального характеру, в яких читач знаходив відповідь на певні питання повсякденного життя. Використовуючи теми й сюжети із стародавніх, у тому числі й старохристиянських джерел, він виступив з непримиренною критикою, як сам зазначав, "Колінопреклонної, поклонобійної та черствосердої" моралі християнства. Цикли "Паренетікон", "Притчі" та "Легенди" – це є ота "кругова оборона" поета не тільки від зовнішніх ворогів як сучасних йому, так і наступних, але й від ворогів "внутрішніх" – від власних тривог і сумнівів.

Отже тандем І.Франко – А.Кос-Анатольский (або М.Лисенко) ще більше може вплинути на уяву слухача, розширити його обсяг знань та асоціацій, зробити внесок до нашої розумової скарбниці. У цих творах поезія за допомогою мови панує над запасом змістовних образів, викликає більшу кількість зворушень. А музика дуже гарно вміє віддавати такі настрої і викликати їх в душі слухачів. Тому пісні на вірші І.Франка дуже популярні в самодіяльному та професійному виконавстві.

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

Л.В.Бабій – заступник директора Івано-Франківської обласної наукової бібліотеки

С.В.Бережна – доцент кафедри історико-правових дисциплін, декан історичного факультету ХНПУ ім. Г.С.Сковороди, кандидат історичних наук

Владика Ігор (Ісіченко) – архієпископ Української автокефальної православної церкви, кандидат філологічних наук

О.В.Козир – викладач кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди

Н.М.Левченко – доцент кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди, кандидат філологічних наук

Р.С.Мариняк – доцент кафедри українознавства ХГУ "НУА", кандидат філологічних наук

М.В.Немченко – учитель української мови та літератури, учитель І категорії

Н.О.Опришко – аспірант кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди

О.І.Терехова – учитель музики харківської середньої школи № 120

О.А.Тільна – учитель української та англійської мови Харківської обласної спеціальної гімназії-інтернату для незрячих дітей ім. В.Г.Короленка, магістр гуманітарних наук

О.С.Третьякова – аспірантка кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди

Н.Тхоревська – студентка факультету народних інструментів ХДУМ ім. І.П.Котляревського

А.В.Узунколєва – аспірант кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди

Г.І.Хоменко – доцент кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С.Сковороди

В.Циганюк – директор Вінницької ОУНБ

ЗМІСТ

Наукове видання

Іван Франко і національне й духовне відродження України
До 150-ї річниці від дня народження

Матеріали науково-практичної конференції 18 травня 2006 р.

Укладач Л.І.Романова
Редактор С.М.Миценко
Відповідальний за випуск Л.П.Незнамова, засл. працівник культури України

Підписано до друку Формат паперу 60х84 1/16 7,1 друк.арк., 6,4 обл.-вид. арк. Папір для множ. апаратів. Тираж прим.
Замовлення
Ксерокс ХДНБ ім. В.Г.Короленка 61003, Харків–3, пров.Короленка,18